СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

7 1978



С огромным интересом встретили советский народ, все прогрессивное человечество воспоминания товарища Л. И. Брежнева «Малая земля». В своей второй книге — «Возрождение» Леонид Ильич рассказывает о первых послевоенных годах, восстановлении разрушенного врагом индустриального комплекса страны — украинского Приднепровья. Непосредственно связанные с задачами сегодняшнего дня, с перспективами дальнейшего развития нашего общества, глубокие по содержанию работы Л. И. Брежнева стали настольными книгами для каждого советского человека.



Первый секретарь
Запорожского обкома партии
Л. И. Брежнев выступает на митинге,
посвященном пуску домны № 3
«Комсомолка». Запорожье. 1947 г.

«Запорожсталь» сегодня



ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 7. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. В порту.
Фото Вацловаса Страукаса
(Клайпеда)
2-я стр. «Запорожсталь»
сегодня.
Фото Всеволода Тарасевича
(Москва)
4-я стр. Когда не хватает
витаминов...
Фото Валерия Корешкова
(Вильнюс)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр,
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-89-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-98-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-87

А05104
сдано в набор 28/IV-78 г
подп. к печ. 8/VI-78 г.
формат 82×82½
печатных листов 7,25
учетно-издат.
листов 10,57
тираж 234.000
зак. 1728, цена 50 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли
Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ЗЕМЛЯ ВЕЛИКИХ СТРОЕК

Край необъятный и суровый, таящий в своих недрах, лесах и водах несметные богатства. Край, издавна привлекавший внимание исследователей и первопроходцев. Край, увидевший новую жизнь в годы Советской власти, — неузнаваемо преобразившийся, помолодевший, ставший реальным воплощением человеческого дерзания, романтического порыва, свершившейся мечты. Такова Сибирь, таков Дальний Восток — огромные районы нашей страны, один из передовых участков строительства коммунизма. К ним были обращены взоры всех советских людей в дни, когда проходили волнующие встречи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева с трудящимися Комсомольска-на-Амуре, Красноярска, Иркутска, Хабаровска, Владивостока, со строителями БАМа, с партийно-хозяйственным активом краев и областей Сибири и Дальнего Востока, с воинами Советской Армии и Флота. Кадры телерепортажа и фотохроники донесли до нас теплоту этих встреч, вновь и вновь поражая размахом гигантских строек, столь характерным для восточных районов страны, богатырской поступью индустриализации там, где еще вчера шумела тайга.

Развитию этих районов партия и правительство уделяют огромное внимание. В десятой пятилетке предусмотрен дальнейший рост их экономического потенциала, повышение их удельного




С. ЛИДОВ
Строители газопровода
Уренгой—Челябинск

веса в общесоюзном производстве промышленной продукции. Поездка Л. И. Брежнева имеет важное значение для выполнения решений XXV съезда КПСС по комплексному освоению природных богатств и развитию одного из крупнейших регионов нашей Родины. Советы и замечания товарища Брежнева будут в высокой степени способствовать совершенствованию хозяйственной, организаторской, воспитательной, идейно-политической работы в массах.

Величие свершений, невиданная в истории динамика промышленного развития районов Сибири и Дальнего Востока — поистине увлекательный, благодарный материал для летописцев эпохи — советских журналистов. Восточные маршруты им не в новинку. Однако итоги поездки Л. И. Брежнева заставляют задуматься о многочисленных, далеко не полностью освоенных резервах столь необъятной темы. О еще более глубоких вторжениях публицистики — и фотографической в том числе — в самую гущу актуальных проблем, связанных с заданиями десятой пятилетки по развитию этих районов.

Встречи и беседы Л. И. Брежнева в городах Сибири и Дальнего Востока стали ярким проявлением роли партии во всех процессах коммунистического строительства, ее незыблемого единства с народом. Эти встречи явились новым замечательным выражением взаимного доверия, товарищества, подлинной партийности в общении руководителя с массами.

Вспомним, с каким волнением воспринимались фоторепортажи тех дней — понятие «партийная работа» нашло в них глубоко человечное, эмоционально богатое, внятное не только разуму, но и сердцу каждого воплощение. Фотолетопись поездки Л. И. Брежнева не укладывается поэтому в масштабы событийной хроники — это документ, в котором выразились важные, определяющие нашу идеологию и наш образ жизни категории.





А. МИРАНСКИЙ
Сибирский хлеб
(2 снимка)

Г. РОЗОВ
«Такси»

Ведущая, вдохновляющая роль партии в «буднях великих строек» — вот мысль, которая всегда помогает фотожурналисту найти верный ракурс в воплощении темы, дает глубину и новую содержательность его произведению, позволяет выйти на высоты истинной публицистики.

Вместе с тем руководящим принципом журналистики должны стать слова Л. И. Брежнева, сказанные им с трибуны XVIII съезда ВЛКСМ: «Пора всем работникам идеологического фронта покончить с неизжитой еще кое-где практикой механического, бездумного повторения прописных истин, со словесной трескотней. Пора сделать правилом — говорить с людьми простым и доходчивым языком, писать, вкладывая в каждую фразу живую мысль и чувства. Это тоже вопрос качества и эффективности, причем на таком важном участке строительства коммунизма, как воспитание нового человека».

«Эффективность и качество» работы фотожурналиста — вот вопрос, который постоянно волнует каждого, кто берется за фотокамеру по велению души и сердца. Рассказ о свершениях пятилетки, рассказ о мобилизующей роли партии в нашей жизни — это прежде всего рассказ о людях нашего времени. Повествование о Сибири и Дальнем Востоке, о грандиозных стройках и новых городах, о трудовом подвиге поколения молодых, свершаемом каждодневно на трассе Байкало-Амурской магистрали, об освоении пока еще нехоженых троп на севере континента — все это повествование о людях этих мест, о тех, кто преобразует их, кому жить в новых районах долго и счастливо.

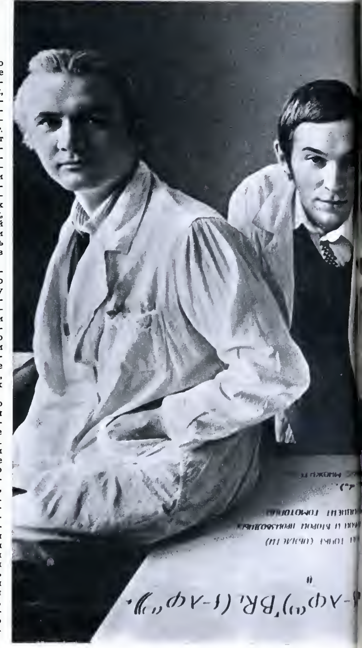
Особая роль в освоении Урала, Сибири и Дальнего Востока принадлежит молодежи. Закономерно поэтому, что молодые лица так часто смотрят на нас с фотокадров восточных репортажей. Здесь, как и по всей стране, миллионы юношей и девушек показывают образцы мужества, стойкости, верности идеалам Октября. «Во всякое дело, — отметил на съезде комсомола Л. И. Брежнев, — они вносят свой особый романтический порыв и, я бы сказал, молодую окрыленность».

Эти качества советской молодежи, ее «чистый огонь патриотизма», ее «благородное чувство личной ответственности за порученное дело, за все, что происходит в стране», и являются главной темой фотографического повествования о новых поколениях страны. Не просто отразить

случайные «факты жизни», но воплотить фундаментальные черты поколения, причем воплотить их не только в плакатных, исполненных пафоса фотокадрах, но и в снимках, запечатлевших живые, каждодневные, будничные проявления этих черт. Задача эта трудная, она требует не только высокого профессионализма, но и поиска, по-настоящему творческого, смелого, новаторского, требует внимания и доверия к развивающейся на наших глазах интереснейшей жизни во всех ее разномасштабных проявлениях. Требует, наконец, активной работы творческой мысли, мысли аналитической и обобщающей, способной объять явление и в его конкретике, и в его сущности.

Да, восточные маршруты фотожурналистам не в новинку. Но все ли маршруты по-настоящему освоены? Поспевает ли фотожурналистика за стремительными изменениями в географии великих строек? Не устремляются ли подчас фотомастера по протоптанным тропам на одни и те же объекты, забывая о громадных пространствах, еще не «охваченных» фоторепортажем, но уже энергично осваиваемых героями нашего времени?

Сибирь и Дальний Восток — это БАМ и Байкал, это тюменская нефть и энергия Саяно-Шушенской ГЭС. Но это еще и новые сельскохозяйственные районы. Это воины Советской Армии и Флота, надежно охраняющие наши восточные границы. Это Комсомольск-на-Амуре, чья слава родилась в тридцатые годы, но по-новому звучит сегодня. Это будни владивостокского порта и рыбаков Камчатки, это цветы Омска и новосибирский балет... Все аспекты нашей жизни интересуют читателей газет и журналов необъятной страны, и рассказ о районах Сибири и Дальнего Востока должен быть многообразным, увлеченным и увлекательным — лишь в этом случае летопись нового времени, по-хозяйски шагающего по просторам огромного, удаленного, но «нашенского» края, будет полной.





ЭТАПЫ СЛАВНОГО ПУТИ

Путь партии... Мы прослеживаем его по вехам эпохальных событий, по датам исторических революционных боев, по этапам строительства первого в мире государства трудящихся.

Путь большевизма как политической партии начинался на II съезде РСДРП, 75-летие которого в эти дни отмечает все передовое человечество. Но истоки партии уходят в историю глубже — в революционные марксистские кружки и группы российского пролетариата, в ленинские труды, обозначившие наступление нового этапа в развитии марксизма.

II съезд РСДРП положил начало пролетарской партии нового типа — боевой, революционной марксистской партии рабочего класса, великой ленинской партии. «Большевизм, — писал В. И. Ленин,— существует как течение политической мысли и как политическая партия с 1903 года».

Мы не имеем, к сожалению, фотографических свидетельств этого великого события. Долгие годы подпольной борьбы тоже почти не оставили нам фотодокументов о деятельности партии. И лишь победа Великого Октября положила начало фотографической летописи, отобразившей и сами революционные события, и сражения на полях гражданской войны, и славные годы первых пятилеток, и беспримерный подвиг советского народа, совершенный под руководством партии в битвах Великой Отечественной войны, и послевоенные трудовые свершения. Каждый снимок в этой великой летописи волнует людей, помогает им глубже понять ведущую роль Коммунистической партии во всей нашей жизни, еще и еще раз увидеть все этапы ее славного пути.

О растущем интересе советских людей к исторической фотографии свидетельствует то огромное внимание, с которым они встречают каждую новую фотокнигу, газетную и журнальную публикацию, фотографическую выставку. Вместе с тем ретроспективная фотография открывает широкие возможности для вдумчивого исследователя. Об эффективности использования исторических фотодокументов на выставочных стендах размышляет в своей статье В. Никитин.

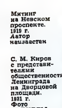




В. И. Ленин произносит речь с трибуны на Красной площади в день празднования I годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. 7 ноября 1918 г. Фото А. СУЕТЕНКО

Вид Смольного в дни революции. 1917 г.

Вручение наград участникам подавления Кронштадтского мятежа. Справа П. Е. Дыбенко. Орден вручает А. И. Седякин. 1921 г.



Митинг на Невском проспекте. 1919 г. Автор неизвестен

С. М. Киров с представителями общественности Ленинграда на Дворцовой площади. 1931 г. Фото В. БУЛЛЫ



НОВАЯ ЖИЗНЬ СТАРОЙ ФОТОГРАФИИ

В. НИКИТИН,
председатель фотосекции
Ленинградской
областной организации
Союза журналистов СССР

Все более массовый интерес вызывает фотография ретроспективная. На современной фотовыставке зритель не тoлько хочет увидеть собрание хороших снимков, ко и стремится проследить объединяющую их мысль, соприкоснуться с историей нашей страны, с революционным прошлым, почувствовать динамику ее развития за последние десятилетия.

Вот уже второй год устраивают тематические выставки ленинградские фотожурналисты. Во время подготовки последней — она была посвящена 60-летию Великого Октября — мы решили ввести в современную экспозицию ретроспективный раздел: сама дата предполагала обращение к прошлому.

Начались поиски в архивах, встречи с репортерами старшего поколения. Мы знали, что многие фотографии, хранящиеся в архиве кинофотодокументов, сотрудники которого оказали нам большую помощь в работе над выставкой, в той или иной степени уже были знакомы публике. Нам же хотелось показать как можно больше неизвестных кадров. Ведь по прошествии стольких лет интересен каждый, казавшийся прежде незначительным факт, любая частность, помогающая точнее передать хронику октябрьских событий. И мы стали разыскивать редкие фотографии, пусть не столь значительные, как, скажем, «Штурм Зимнего» И. Кобозева, но зато содержащие детали, характерные для тех исторических дней.

Хотелось, чтобы люди, рассматривая старые снимки, проникли, насколько это возможно, в духовный мир участников великих событий. Нам пригодились, конечно, и уже широко известные фотографии, такие как «Красногвардейский патруль» Я. Штейнберга. Подкупающая простота снимка, его удивительная достоверность убеждают каждого зрителя. Но известность его на поверку оказалась относительной: сделав с негатива увеличение, мы обнаружили, что снимок никогда прежде не давался без надрировки. Он обычно был урезан справа, сверху и снизу. И что было самым удивительным — в большом размере потерялась прелесть старой фотографии! Тогда мы решили напечатать ее контактом, в размер негатива (12,6×18), с его краями и даже, с инвентарным номером. Результат нас поразил — теперь со снимка повеяло дыханием времени...

То же самое мы сделали с остальными отобранными негативами, и снимки стали смотреться совсем иначе. Так их и развесили — без всякой ретуши, на небольших черных паспарту.

Случались во время подготовки к выставке и счастливые находки. Однажды к нам в Дом журналиста пришел молодой фотограф и рассказал, что нашел интересную старую фотографию. Она действительно оказалась совершенно неизвестной, и что самое невероятное — сохранился ее негатив. На фотографии изображен запруженный народом Невский проспект. Люди смотрят куда-то вверх, где, по-видимому, находится оратор и рядом с ним — совершенно определенно — неизвестный нам автор снимка. В центре толпы — еще один фотограф: он расставил штатив с громоздким аппаратом и тоже готовится снимать. Пока нам не удалось установить точную дату съемки, но, по некоторым признакам, это происходило 7 ноября 1919 года.

Снимок поразил нас и качеством изображения (размер негатива 10,5×15) — на нем можно рассмотреть почти каждое лицо. Именно поэтому мы выставили его в формате 50×60.

Представили мы и фотографию неизвестного автора, показывающую первый петроградский продотряд, отправляющийся в деревню.

Посетители выставки с большим интересом отнеслись не только к этим историческим кадрам, но и к собранию снимков тридцатых годов. В эту коллекцию также были включены не экспонировавшиеся ранее фотографии: «Сергей Миронович Киров с представителями общественности Ленинграда», «Первомайский парад на Дворцовой площади» и работы ныне здравствующего, одного из старейших ленинградских фоторепортеров Николая Петровича Карасева, представившего снимки тех лет. На них — первая передвижная радиоустановка на Невском, митинг солидарности с народом борющейся Испании, праздничная демонстрация в Ленинграде.

Все фотографии для стендов были отпечатаны с оригинальных стеклянных негативов разных размеров. В тех случаях, когда авторство установить не удавалось, мы, чтобы сохранить «факсимильность» снимка, не применяли ни кадрировки, ни ретуши. Не зная авторской трактовки, этого делать не следует — постороннее вмешательство может испортить документ. Вообще, на выставке не было ни одной репродукции.

Подготавливая подобные экспозиции, удается отыскать неизвестные фотографии, а порой и установить авторство кадров, которые ранее считались анонимными. Так, на нашей выставке впервые был назван автор трех фотографий из архива кинофотодокументов — Виктор Карлович Булла. Его авторство нам помогли установить книга «История пишется объективом» Л. Волкова-Ланнита и один из старейших ленинградских репортеров А. И. Бродский, хорошо знавший Виктора Карловича и неоднократно снимавший вместе с ним.

Работая над этой выставкой, мы пришли к определенным выводам, которые, как нам кажется, могут быть интересны организаторам экспозиций.

Фотография на выставке совсем не обязательно должна быть крупноформатной, какой мы привыкли ее чаще всего видеть на стендах. Снимки малых размеров обычно рассматриваются пристальней, они обладают особым свойством приковывать внимание. Впрочем, это отнюдь не исключает сверхувеличений. Сочетание разных форматов помогает избежать утомительной монотонности.

Выставки с привлечением ретроспективных материалов очень интересны и для самих составителей, особенно в процессе работы, и для зрителей. Старая фотография обретает сегодня новую, волнующую жизнь.

Я. ШТЕЙНБЕРГ
Красногвардейский патруль на улице Петрограда. 1917 г.

В. БУЛЛА
Первомайский парад на Дворцовой площади. 30-е годы



ИЗВЕСТИНЦЫ — ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛИСТСКИХ ПРЕМИЙ

Уже в течение многих лет, иаблюдая за творчеством моих коллег и товарищей Сергея Смириова и Александра Стешанова, я все больше убеждаюсь в зна́чимости нашей ромактческой н в то же время такой беспокойной профессии. Профессии фоторепортера.

Главиое тут, наверно, — сопричастность. Сопричастиость ио всем большим н малым делам, радостям и заботвм, которыми жнвет каша страна, весь советский народ. Перекрываются рекк, пускаются крупиейшие в мкре домны, происходят важнейшие политическке и культурные события. И везде — на гигаятской ли плотине, в тишике ли кокцертиого зала, в иулуарах торжественных асседаний или нв важнейших стройках Сибири и Дальнего Востока можио увидеть мокх коллег — Сергея и Сашу. Они всегда свидетели и участники свершекий наших дней. Именно их работа в первую очередь привлекает внимание людей, раскрывающкх свежий номер «Известий».

Судя по письмам, многим читателям «Известий» запомнилась серкя прекрасных фотографий Москвы и Ленинграда, сделанных Смирновым и Стешаиовым с вертолетов к 60-летию Велкого Октября: Сергей снимал Лекинград, а Алеисандр — Москву. Каждый снимал город, в котором родился. Серия получилась настолько удачной, что ее тут же перепечатали в других изданиях. А некоторые кадры уже вошли и в фотографические иниги.

На съездах, больших международных переговорах, форумах, музыкальных кониурсах и кикофестивалях Сергей и Саша, каи правило, работают вместе. И иогдв я в очередной раз наблюдаю за их слаженной, спокойной — без суеты, — заракее хорошо продумакной рвботой, мне на память приходят слова А. Картье-Брессона: «Чтобы судить о фотографе, иногдв достаточно посмотреть, каи он работает».

Очень давно, еще в мою бытность фотолюбителем, мне иазалось, что репортажная съемка какого-то, пусть даже очень важного событкя — ие самое трудное дело в жизнк газетного фотокорреспондента. Событке, как мне тогда казалось, идет само по себе. Репортер не может, да и не имеет права вмешиваться в его естественное развитке. Поэтому — снимай как есть, от тебя мало что зависит! Так мне казалось до первой самостоятельной съемки в иомер. Именно тогда, после моей первой, не очень удачкой работы на Внуковском аэродроме, я и услышал слова моего наставииика Сергея Иваиовича Смирнова:

— Ты понимаешь, такая встреча (мы снимали торжественную встречу космоиавта) может кикогда не повториться. И то, что сегодня ты не снял или снял плохо, уже ке снимешь ккогда.

Именно тогда я впервые понял, как ответственна наша профессия. «Это так легко н так трудно!» — остались в моей памяти слова Сергея Смирнова. Кстати, он снова повторил кх вот тольио что, вернувшись из командировки в ФРГ.

С. Смирнов и А. Стешанов работают в «Известнях» уже около двадцатн лет. Они выполняют самые важные, самые оперативные редакционные задания. Уж нто-кто, а мы, их товарищи по редаиции, зиаем, иак каждый раз волнуются Саша и Сергей перед очередной ответственной съемиой. Такое творческое волнение перед особо важным ааданием, мне иажется, просто необходимо представителям любой профессии. И каиая спонойная уверенность царит в нашем известинсиом отделе нллюстраций, нogда мы ждем, что вот сейчас распахнется дверь н кто-то кз иих влетит в отдел и сиажет: «Сняли, все в порядке!»

Их фотогрвфический путь отмечен медалями и дипломами на отечественных и международных фотонконкурсах. В нынешнем году Сергей Смирнов и Алеисандр Стешанов стали лауреатами премии Союза журналистов СССР. Этой награды они удостоены за ту серию фотографий, о иоторой я сказал вначале. Большой и вполне заслуженный успех фотожурналистов.

...Каждое утро, каи обычно, я спешу в редаицию на утреннюю планерку. У одной из фотовитрки «Известий» толпится миого людей. Они рассматрнвают только что выставленные фотографии. Подхожу ближе. Читаю: «Снимки специальных корреспондентов «Известий» Сергея Смирнова н Александра Стешанова».

Завтра их ждут новые дорогн, новые срочиые задания — съемкв в номер. Успехов вам, друзья!

* * *

Год назад при обсужденки плана очередного номера «Недели» мы увидели, что в номере недостает ударного фотографичесиого разворота. И тогда Григорий Дубинсиий, только что вернувшийся из иомандировки, предложкл фотоочери о анатном хлеборобе Михаиле Довжиие. Фоторепортер замыслкл этот материал ивк рассказ о советском человеке, его радостях и заботах, и в очерке должеи был обязательно присутствовать жанровый портрет героя.

Так родилась наша иовая рубрика «Люди страны Октября», иоторая регулярно, два раза в месяц, появлялась в еженедельнике в течение всего юбилейного 1977 года.

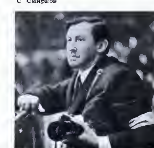
В редакцию «Недели» тут же сталн поступать письма нз разных городов страны. Читатели называли тех, о ном нменно, по их мнению, надо рассиазать на страницах «Недели».

Словом, Григорню Александровичу выпал нелегккй год — едва подписывался номер в печать, как репортер уже мчался на аэродром, чтобы лететь к своему новому герою. Главная трудность при создании такнх фотоочернов для корреспондента была в том, чтобы яе повторяться, не сбнться на штамп. Выло очень нелегио, но Дубииский блестище справился со своей задачей. Зв серию фотоочерков ему присуждена премия Московской оргвнизации Союза журиалистов СССР за 1977 год.

Когда теперь смотришь на эти собраиные вместе фотоочеркн, думается, что, издаиные отдельной кнпгой, они могли бы «нарисовать» прекрасный коллективный портрет кашего современиниа — человека-творца, строителя развитого социалистичесиого общества, гражданина страны Октября.

Вкитор АХЛОМОВ,
фотоиорреспондент «Недели»

С. Смирнов



А. Стешанов



Г. Дубинский



ГОРОД ВЕЧНО МОЛОДОЙ...

Москва — тема иеисчерпаемая. Сколько фотокадров иашей столицы легло уже на страницы ее летописи — ие счесть. Строго официальиых, торжестаеиных и романтических, лирических и жаировых, сиимкоа, отразиаших героику и динамику советского времеии, сиимкоа профессиоиальиых и любительских...

Истиииое произведеиие фотоискусства или публицистики — зто всегда открытие. Ноаый взгляд, позволяющий и иам, зрителям, уаидеть любимый и так хорошо зиакомый город как бы апераые — иеожидаииым, поновому прекрасным, во взаимосаязи его вчера и сегодия, его седой истории и иа иаших глазах аозиикающего будущего.

Поиски иоаой точки съемки, иепривычного ракурса, саежего азгляда поэтому глубоко содержательны.

Перед иами работы фотокорреспоидеитоа ТАСС Игоря Зотииа и Бориса Кавашкииа. Их редакциоииым заданием было — рассказать о Москае по-саоему, по-иоаому. Соавторы объедииили ие только иаборы взаимозамеияемой оптики — кофры у каждого стали зиачительио легче, ио и суммироаали собствеиные творческие маиеры, акусы и пристрастия. Если поиск иоаой точки к выбор объектиаа для Зотииа диктовался «лирико-эпкческими» мотивами, то для Каааашкииа — заведомо пристрастным отиошением к композициоииой завершенности будущего кадра.

Работали соавторы, по их словам, не жалея ни себя, ии плеики. Помимо важиости и ответствеииости темы,

Фото
Игоря
ЗОТИНА
и
Бориса
КАВАШКИНА

К стр. 14—15

Москве.
Год 1979-й

Третьяковская
галерея

Зарядье



Старое и новое

Крыши

Кремлевские
куранты



большую роль играли «престижные соображения»: Москву до них снимали многие, и уход от традиционных точек без ущерба для творческого результата требовал высокого профессионализма.

Принцип съемки? Пожалуй, тот, который в свое время сформулировал Александр Родченко: «...чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте».

Итак, «с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях».

На Спасскую башню Кремля поднимались дважды, в разные часы дня. Ждали и «поймали» момент удара молотка по колоколу — щелчок затвора утонул в звоне курантов. Двадцатимиллиметровый «широкоугольник» «увидел» сразу и колокол, и фрагмент московского пейзажа с птичьего полета.



С крыши одного из высотных домов Калининского проспекта по-новому были увидены этажи книгохранилища главной библиотеки страны, а над ними неожиданно — с помощью «МТО-500» — купола кремлевских соборов.

Снизу вверх, почти под прямым углом, «Горизонт» взял в один кадр крышу архитектурного памятника прошлых веков и небольшой фрагмент современного здания гостиницы «Россия».

А потом вид на Зарядье с верхнего этажа гостиницы. Объектив с фокусным расстоянием 14 мм создал необычный, на первый взгляд причудливый, но совершенно достоверный рисунок заповедного уголка старой Москвы.

С верхней точки, появившейся сравнительно недавно — крыша нового корпуса редакции «Известий», — памятник А. С. Пушкину и люди у его подножья выглядят необычно. Отчетливо видны бессмертные слова поэта, высеченные на пьедестале (объектив 200 мм)...

В каждом кадре не только новизна сюжета и пластика светотеневых композиций ради них самих, но, что самое главное, подчеркнутое авторами содержание, смысловая насыщенность. Она и в сочетании книгохранилища с «хранилищем» архитектурных шедевров, и в контрастах новинок современного градостроительства с памятниками зодчества, и в знакомом силуэте бессмертного опекушинского творения, как бы парящего над людьми, влюбленными в пушкинскую поэзию.



Тема решена. Еще одна работа репортеров-тассовцев увидела свет в советских и зарубежных изданиях. Сказана еще одна выразительная «фраза» о Москве, которая по достоинству войдет в фотоповествование об этом замечательном городе.

Г. МИХАЙЛОВ

СПЕЦИФИКА ОБРАЗА В ФОТО-ПУБЛИЦИСТИКЕ

И. БАЛЬТЕРМАНЦ,
кандидат филологических наук

Продолжаем разговор о природе художественного образа (см. статьи Г. Пондопуло и В. Демина — «СФ», 1978, № 1, 6).

Образ выступает как единство индивидуализации и типизации, как обобщенное суждение о том или ином круге явлений действительности через такое индивидуальное явление, которое с наибольшей яркостью обнаруживает (в пределах, доступных сознанию художника) характерные, типичные черты, присущие целому кругу явлений.

В художественном образе находит выражение форма обобщения, когда автор выходит за пределы конкретного жизненного факта — одни моменты он отбрасывает, другие добавляет. Индивидуальное в искусстве создается силой творческого воображения.

Такое определение образа (в целом отвечающее специфике современного реалистического искусства) делает, казалось бы, невозможным применение этой эстетической категории к фотографии. Во всех классических видах искусства реальность служила лишь толчком для дальнейшего творческого процесса, продолжающегося уже в самом сознании творца.

Так движение руки художника может с равным успехом закреплять в материале то, что видит художник, и то, что он себе представляет. Более того, любое живописное, графическое, скульптурное изображение — это, в сущности, вымысел, основанный на явлениях конкретной реальности («вымысел» не в житейском понимании этого слова, в «художественный вымысел» — эстетическая категория).

Фотография же самым непосредственным образом связана с предметной реальностью. На снимке изображено лишь то, что в момент спуска затвора находилось перед объективом, то есть фотография как феномен не позволяет строить образ с помощью художественного вымысла. Она, в ее традиционных формах, не позволяет обобщать, синтезируя отдельные части и детали, отбрасывая лишнее и ненужное. Следовательно, определение художественного образа, применяемое к классическим искусствам, к фотографии не совсем подходит.

Что же из этого следует? Живой, практический опыт богаче теоретической формулы. Материал, который вчера казался лишенным всяких художественных возможностей, сегодня предстает в совершенно ином свете. «Никакая переоценка традиций и категорий художественной культуры в принципе не может и не должна казаться нигилистическим покушением на незыблемые культурные ценности» *.

Переоценка эстетических категорий — не субъективный произвол, а объективная необходимость, возникающая в связи с проблемами, которые жизнь и практика искусства выдвигают перед теорией.

Современная творческая практика породила такой феномен, как художественно-документальный образ. Создание художественного образа на документальной основе — явление сложного порядка. Оно требует глубокого и всестороннего изучения.

Мы будем говорить об особенностях рождения образа в фотопублицистике. Некоторые из этих особенностей относятся и к художественной фотографии, то есть фотографии в сфере искусства, некоторые же — исключительно к фотопублицистике.

Итак, индивидуальное, конкретное в искусстве является плодом воображения автора, оно порождено сведением в единый художественный образ различных жизненных наблюдений и размышлений художника. Жизненность, чувственная форма, которую сохраняют явления в образах искусства, не есть непосредственное воспроизведение конкретного факта. Фотография же воспроизводит и удостоверяет факт «как он есть», дает наглядное изображение конкретного предмета или явления. Возможность изобразить конкретное заложена в самой ее природе.

Но многообразие свойств того или иного предмета, наличествующее в «изображении-документе», зависит от аспекта, в котором рассматривается конкретный факт, от понимания того, что является для него характерным, от связей этого факта с другими явлениями и процессами. В. Асмус писал по этому поводу: «Будучи конкретным практическим действием, всякая «фиксация факта» предполагает не только голую наличность совершающегося, голую данность, но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для отграничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое диалектически связано» *.

С помощью фотоаппарата можно получить достоверное изображение «факта реальной действительности», но вот характер изображения будет зависеть от целей и задач автора, от аспекта, в котором он рассматривает фиксируемый факт.

Особенность информационной фотографии заключается в том, что она дает представление о факте с «одной стороны», о единичном, конкретном. Она имеет точный адрес во времени и пространстве. При всем том односторонность исследования факта в подобных фотографиях не означает отсутствия в них авторской концепции или авторского почерка. Точка зрения проявляется уже в самом выборе момента съемки, в выявлении сущностных свойств факта.

Но это еще не предполагает обобщения, типизации, не предполагает создания художественного образа, что отнюдь не является недостатком информационной фотографии. Требовать от нее образности так же неправомерно, как желать, к примеру, чтобы все газетные материалы были написаны в стихах. Такая фотография должна максимально успешно выполнять возложенные на нее функции.

К художественно-образной форме в фотопублицистике прибегают тогда, когда явление исследуется многоаспектно. Автор стремится оценить его в исторической перспективе, в определенной общественно-политической ситуации, оценить с эстетической и моральной точек зрения, определить его соподчиненность с другими явлениями действительности. Такой метод помогает обнаружить в явлении элемент типического, элемент обобщения.

Возможно ли вообще обобщение в фотографии, где индивидуальность, конкретность изображаемого всегда остаются непременными условиями? Да, возможно. Это доказывает практика.

Но что приводит к этой многозначности, к обобщению в фотографии, в чем заключается роль субъекта, как она выражается и чему служит?

Начнем с того, что единичный, конкретный факт, лежащий в основе фотографического изображения, может являться отправным моментом для обобщения и типизации. Он потенциально способен быть выразителем сути сложного общественного процесса, вскрывать противоречия и конфликты, обнаруживать глубокое содержание личности, явления. Отображение его может глубоко волновать, быть эмоционально зна́чимым. Но все это лишь в том случае, если этот факт, объект внимания фотографа, имеет социально-политическую, этическую, эстетическую ценность. При этом, разумеется, нельзя ориентироваться лишь на объективную социально-политическую важность факта или явления, предполагать, что значительное событие предстанет таковым и на фотографии, как бы оно ни было зафиксировано.

Фотожурналист сможет уловить момент, который будет способен выразить его идею, лишь если ясно представляет, что он хочет сказать своим снимком. Обширный комплекс различных факторов, которые могут и не обнаруживаться в момент восприятия предмета, определяет авторское отношение к нему, придает предмету какое-то конкретное значение. Это — жизненный опыт, представления о мире, о человеке, знания и чувства, философская, идеологи-

* В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 12.

* В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 28.

ческая, политическвя позиция автора, эмоциоивльнея ояраска восприятия, ие гоаоря уже об осознанной цели, которая стонт перед звтором. «Спонтвиность» оценки явления во всей его сложности — результат предшествующего узиаааиия мира. Поисии выраaительности сиимкв определяются ионцепцией авторв, смыслом, ноторый он прндает запечвтлеваемому. «Момент съемии длится всего мгиовение! И а это мгковеиие я должеи вложить все свое представлеиие о предмете, асе свои зиаиия о ием, весь свой опыт» *. Все изобрвзительио-выразительиые средствв в фотопублицистике напраалеиы иа то, чтобы выявить «смысловой зистрант» явлеиия, ноторый глубже, значительиее фактв в его привычном, утвердившемся восприятии. Принцнпивльио иеорганизоаанный, «иестерильиый» жизиеиный материал необходимо оформить, организоввть, выделить в нем определенные тематическиа и смысловые линии, деталн. Зто позволяют сделать средства образной ннтерпретации, имеющиеся в распоряжении фотопублициста.

Иидивидуальиая, ионкретнвя, чувствеиная сторона обрвза заложеиа в свмой природе документальной фнксации реальности. Типнзация же достигается не зв счет художествениого вымысла, а за счет осознания и выявлеиия в ноннретном реальиом факте его обобщающего свойствв.

Конфлинт между докумеитальиой н образиой формвми фотопублицистиии — иаглядиый пример диалектической борьбы противоположностей, порождающих иовое жизиеспособное явление. Доиументвльный материвл предоставляет огромные возможкости для свободиого творческого осмыслення. «Донумеитальные образы берут свою силу оттуда, н чему можат только прнсоедиииться мысль: из самодвижеиия жнзни. В нх иезаиончеиной, сырой форме мерцают тысячн красои и заиоиомериостей, ндущнх к нам изнутри, — направлеиие, иоторое в иснусстве асегда стóит предпочесть другому, где идет втана из смысл вместо того, чтобы дать ему свободио вылиться» **. В этом наблюдении речь идет о специфнке доиументального образв, о документальном мвтериале, соединеином с авторсной концепцией.

Твное соединение плодотворно и имеет художественную ценность потому, что, сохраняя и реалиауя асе достоииства документального материала (достоверность, возможиость проаерки его самой жизнью, его открытость для свободного осмысления н т. д.), оно обеспечивает поназ жнаиеииых фактов а ракурса, позволяющем увидеть нх с иеобычной стороны.

Говоря об активиой мыслительной рвботе зрителя, которую докумеит стимулирует, иельзя впадать а нрайность. Да, воздейстаие доиументального матернвлв обусловлеио зрительским соучастием. Процесс образотворчества может происходить н в сознании свмого челоаека, заинтересоааниого доиументом. Об этом свидетельствуют некоторые историчесиие, архивные сиимии. Образный характер они приобретают благодаря современному зрителю, вилючающему фотогрвфии в определеииую струитуру оценок, понятий, представлеиий, восприиимающему отдельныа детали иаи символы, признакн ушедшей эпоии.

Фант, ие утрачивая саоей конкретиости, приобретает для современиого зрителя более обобщеиный характер, выступает как «примета времеин». Такое активное соучвстие зрителя, его самостоятельное образотворчество объясняется в иивой-то мере ннтерасом к прошлому, к тому, что было реальностью. Но и в данном случае зрительское соучастне не абсолют. Оно применимо не ко всем снимкам, наэыааемым «врхнаиыми», а к тем, в ноторых была потенция философсного обобщеиия, типизации.

В принципе же участие зрителя в образотворчестве может быть результатом актианостн автора, проялеления его творчесиой лнчиости. Именно автор должен расярыть, разомннуть фаит, преодолеть барьер прнвычностн н обыдениости. Он должен подтолкнуть мысли зрителя, вызвать его иа сопережиааиие.

Чем глубже н вернее мысль аатора, чем талантливее художествеииое воплощеиие ее, тем больше увидит зритель в конкретиом жиаиеииом фвкте, тем шире и действеннее окажется обобщеиие, содержащееся а снимке, тем сильнее будет его воздействие.

---

* Аксиомы Нартье-Брессоне. «Журналист», 1973, № 2, с. 66.

** И. Палневсний. Донумент в современной литературе. «Иностраниая литература», 1966, № 9, с. 161.



«КОНСТИТУЦИЯ ДЕЙСТВУЕТ, ЖИВЕТ, РАБОТАЕТ»

Так назыввется этот нрасочный фотоальбом, подготовлеиный творческим коллеитивом газеты «Известия» под общей редакцией П. Алексееаа — главиого редактора газеты. В альбоме, выпущеииом нздательством «Советская Россия», факсимильно воспроизведены важнейшие государственные и политические доиументы всенародного обсуждения проекта Конституции СССР, материалы Пленумов ЦК КПСС, виеочередной сессии Верхоаного Соаета СССР, тенст Констнтуции СССР и другна донументы, связанныа с принятием Ооиовного Закона Страны Советов.

Зто надание существенио отличается от обычных фотоальбомов, в нем как бы слиты книга и гааетв. Ааторский коллеитнв (составитель О. Цыганоа, художник макета Л. Козлов, оформителн В. Розанцев и В. Тринченко) в основу альбома положил оформительские прииципы гаaетной полосы, оргаиично соединна ее с нзобразительиым материалом — крупно поданными фотографиями корреспондентов «Известий» А. Стешанова, С. Смирнова, В. Трушннкова, С. Косырева, В. Хасянова, Р. Армееаа, А. Блохнина, А. Снурнхниа, В. Ахломова, В. Зимина. Эти фотографнн дают широную картину жнзни страны в нсторические дни обсуждения и принятня Основного Закона.

Материал альбома документален. На суперобложке репродуцирована газетиая полоса, которая рассназывает о прниятии Верховным Советом СССР Конституции нашей страны. Зто нан бы нзобразнтельный эпиграф ко всей нниге.

На форзаце — факснмильные репродукции писем трудящихся — лишь неноторых нз огромного потока, поступнвшего а редакцию. Тема нх — всенародноа обсуждение, едниодушное одобрение политикн партни и правительства.

Яркие, выразительные снимки столицы нашей Родины — Москаы, одухотвореиные лица советских людей, цаетные шмуцтитулы-плакаты, на которых — слоаа Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Прездиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнеаа, создают у читателя-зрителя ощущеиие приподнятости, праздничной атмосферы трудовых будией года, ставшего историчесним, — года принятия иовой Конституцни СССР. Мощным эмоциональным аикордом звучат финальные страницы книги, нрасочно показывающиа счастливую, светлую жизнь нашей Родины, ее пейзажи, поля н новостройки, а глааноа — непоаторимый облик соаетского челоаека — челоаеиа новой формации, гордо н уверенно смотрящего а будущее.





ПРОФИЛЬ
МАСТЕРА

САМОБЫТНОЕ ДАРОВАНИЕ

Янис ПУЯТС

Фото
Яниса
ГЛЕЙЗДСА

Старинная музыка

Зима

С юности фотоискусство стало альфой и омегой жизни Яниса Глейздса. Оно открыло ему эстетическую ценность окружающего мира, человека, родной природы. Как истинному художнику ему присуща способность углубленно, остро воспринимать и находить неповторимое в простых, обыденных вещах.

Работы Глейздса не сухие и рациональные, а многокрасочные, эмоциональные; в них доминируют лиричные, светлые, жизнеутверждающие тона.

Свои снимки Глейздс подразделяет на определенные тематические циклы. Один из них — «Мотокросс». Он решает эту тему нестандартно, в присущей ему изобразительной манере.

В последнее время в центре внимания художника — образ женщины, образ, в котором так полнозвучно синтезировались внешняя и внутренняя красота. Автор избегает натуралистической прозаичности, применяет светорассеивающие линзы, которые смягчают резкость рисунка, тщательно подбирает фон, используя мотивы леса и моря.

Хотя Глейздс не считает себя пейзажистом, тема природы остается постоянной в его творчестве. Как человеку, выросшему в деревне, ему близка поэзия родного края — скошенная нива, опушка леса, могучее течение Даугавы.

Глейздс блестяще владеет техникой фотографии, в особенности позитивным процессом. Его изогелии поражают зрителя лаконизмом и тонкостью рисунка.

В портретном жанре он умеет открыть духовный мир человека, показать многогранность личности.

Недавно фотомастеру исполнилось 50 лет. К этой дате была приурочена его персональная выставка. Будем ждать новых встреч с талантливым, самобытным фотохудожником.

Фото
Яниса
ГЛЕЙЗДСА

После снегопада

Мотобол

Борьба

Деревенский мальчик







НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА

Первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся, итоги которого были подведены в начале года, явился проявлением возросшей активности фотолюбителей нашей страны. Своими работами они еще раз доказали, что им по плечу задачи высокого идейного и художественного звучания, многие из них продемонстрировали по-настоящему яркое, отточенное мастерство. Эти успехи способствовали привлечению общественного внимания к фотографическому искусству, пополнению рядов фотолюбителей, дальнейшему росту их творческого потенциала.

Фестиваль не был временной кампанией, формальным мероприятием «для отчета». Он наметил увлекательные перспективы, предложил развернутую программу развития и совершенствования искусства самодеятельных фотохудожников, фотокружков и фотоклубов.

Весьма знаменательно то, что сразу после подведения итогов фестиваля вышло в свет постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества». Значение этого важного документа трудно переоценить. Он является новым проявлением неустанного внимания нашей партии к росту народных талантов, зримым подтверждением одного из важнейших положений новой Конституции страны: «В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества».

В постановлении ЦК КПСС глубоко проанализированы и точно сформулированы задачи развития самодеятельного искусства, в том числе и фотоискусства. Долговременную программу действий на культурном фронте получили партийные, профсоюзные, комсомольские организации. От их деятельности самым непосредственным образом зависит работа наших фотоклубов. Практика показывает, что там, где есть тесный контакт между фотоклубами и местными партийными и общественными организациями, фотоискусство, фотографическая пропаганда и агитация находятся на высоком уровне. Недавно мы писали об опыте работы Каунасского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР, которое оказало посильную помощь местным предприятиям в оформлении досок Почета, интерьеров цехов и т. д. Не будет преувеличением сказать, что в конечном счете фотохудожники Каунаса внесли свою лепту в дело повышения производительности труда на этих предприятиях. Можно привести немало примеров активной общественной деятельности клубов в Херсоне, Запорожье, Челябинске, Одессе, Владивостоке, на БАМе и т. д. Хорошо, если их пример найдет последователей.

Большое внимание уделено в постановлении репертуару самодеятельных коллективов. Разговор о «репертуаре» фотолюбительских объединений — это разговор о глубине содержания и разнообразии форм произведений самодеятельных авторов.

Звание фотолюбителя — высокое звание. Было бы неправильно считать настоящим фотолюбителем каждого, кто приобрел себе аппарат, так же как нельзя зачислять посетителей танцплощадок в самодеятельные танцоры. От владельца камеры мы не вправе требовать расширения тематики, углубления содержания его работ. От фотолюбителя — члена клуба — мы с полным на то основанием ждем высокоидейных, высокохудожественных произведений потому, что он представляет свои работы на суд общественности и в значительной степени влияет на вкусы, принимает участие в формировании духовного мира людей. И здесь необходим действенный заслон художественно, идейно немощным, незрелым фотографиям. Ссылки только на актуальность темы, на ее значимость не могут удовлетворить сегодняшнего требовательного, искушенного зрителя. Он ждет от предлагаемых его вниманию фоторабот сплава идейности и художественности.

Постановление ЦК КПСС призывает давать принципиальную оценку негативным явлениям, создавать произведения, отвечающие возросшему политическому и культурному уровню советских людей.

Большое место в партийном документе уделено укреплению материальной базы клубов. В обязанности местных партийных комитетов, Советов народных депутатов вменяется взять под неослабный контроль отчисления в культфонды. Не секрет, что многие фотоклубы не финансируются, не имеют постоянных помещений для занятий и лабораторных работ, не говоря уже о выставочных залах. А это самым непосредственным образом сказывается на уровне работы того или иного коллектива. Некоторые организации требуют от клубов в ответ на финансовую помощь выполнять непосильные, чисто утилитарные, ведомственные заказы, не оставляющие времени для художественного творчества. Нет слов, контакт фотоклуба и курирующей его организации должен быть взаимно полезным. Но нужно помнить о чувстве меры и такта по отношению к людям, занимающимся фотоискусством в свободное от работы время.

В постановлении говорится о подготовке руководителей художественных коллективов. Руководители фотоклубов, как правило, работают на общественных началах, опираясь на свой энтузиазм, энергию, предприимчивость, творческие способности. Штатными единицами располагают считанные клубы (в основном, народные фотостудии, некоторые клубы при Домах народного творчества, Домах художественной самодеятельности). Реальная помощь в умножении числа руководителей фотоколлективов, в качественном улучшении уровня их подготовки — насущная задача институтов культуры, культурно-просветительных училищ, факультетов общественных профессий в вузах.

Постановление ЦК КПСС призывает активизировать подготовку ко второму Всесоюзному фестивалю самодеятельного художественного творчества, который планируется провести в 1980—1982 годах. Этот фестиваль должен продемонстрировать не просто количественное увеличение армии самодеятельных артистов, художников, кинематографистов, фотографов, он должен с максимальной полнотой отразить возросший круг интересов советских людей. «Массовое участие рабочих, колхозников, интеллигенции, студенческой, учащейся и армейской молодежи в художественном творчестве является характерной чертой социалистического образа жизни, ярким проявлением духовного богатства советского народа», — говорится в постановлении ЦК КПСС.

Новым выражением этих глубинных, определяющих черт нашего образа жизни и призван стать второй Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества.





Фото
на вкладке
Виктора КОСТИНА
(Всероссийский
фотоклуб «Кадр»)

Вечерний лов

Паруса

На этюдах





ВСТРЕЧА С ПРОДОЛЖЕНИЕМ



Богатый практический опыт, накопленный советской фотографией, давно нуждается в глубоком теоретическом осмыслении. В связи с этим в «СФ» создан отдел, который будет заниматься вопросами теории фотографии. Жизнь показывает, что изучение фотоискусства не может идти лишь по пути описания способности фотографической техники моделировать художественные результаты традиционных изобразительных искусств. В современных условиях фотография часто перестает быть только художественной или только репортажной. Поэтому нельзя ограничивать функциональный спектр ее воздействия на зрителя. Современную фотографию, проникшую во все сферы человеческой деятельности, надо рассматривать широко, обязательно в комплексе с другими техническими искусствами, раскрывать ее принципиальную новизну, ее сущность, ее специфику.

Разумеется, это требует от исследователей иного, более совершенного инструмента анализа.

Недавно в редакции журнала состоялась встреча с научными сотрудниками Сектора художественных проблем средств массовой коммуникации Института истории искусств Министерства культуры СССР.

Искусствоведы сектора познакомили редакцию со своей деятельностью. Они разрабатывают методологию искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации, в частности изучают коммуникативные возможности фотографии, природу фотографического образа, взаимоотношения технических искусств со зрителем.

В сферу их внимания входят информативная, научно-документальная, творческая фотография. Сектор окажет журналу помощь в разработке и исследовании актуальных проблем фотографии.

Уже в нынешнем году читатели «СФ» познакомятся с некоторыми работами сектора, с размышлениями теоретиков о главных путях развития советской фотографии, о вкладе фотомастеров в сокровищницу социалистической культуры.

А. ФОМИН

КОНКУРС ДИАПОЗИТИВОВ

Под звуки песни, которую пели латышские красные стрелки на фронтах гражданской войны, перед зрителями, заполнившими зал рижского Дворца культуры «ВЭФ», прошли кадры из серии цветных диапозитивов «Легенда». Авторы этой серии Х. Смилга и М. Скуя из Елгавского фотоклуба на республиканском конкурсе Латвии «Диапозитив-77» завоевали первое место и главный приз журнала «Звайгзне». Заключительный смотр традиционного конкурса цветных диапозитивов, который седьмой год подряд организует республиканский фотоклуб «Гамма» в Риге, вызвал большой интерес. На рассмотрение жюри было представлено более 1600 цветных диапозитивов 105 авторов, в том числе 42 слайд-фильма с текстовым и музыкальным сопровождением. Их тематика была самой разнообразной: «Чистейший воздух для нашей планеты» (автор В. Калниньш), «В горах Памира» (Г. Берзиньш), «Праздник песни—1977» (В. Межакс), «Фотовитражи» (Дз. Ванив). Популярность конкурса растет с каждым годом. На этот раз в нем приняли участие Таллинский фотоклуб и фотолюбители из Ленинграда.

П. КОРСАКС,
член фотоклуба «Гамма»

ВЫСТАВКА В ПРАГЕ

Член Президиума ЦК КПЧ,
Первый секретарь ЦК
Компартии Словакии
Й. Ленарт
на выставке работ
Я. Халипа в Праге

В Доме советской науки и культуры в Праге была открыта выставка известного мастера советской фотографии Якова Халипа. Творческий путь старейшего фоторепортера представляла коллекция из 120 фотографий. Она отражала разнообразные периоды жизни советских людей, стройки пятилеток, освоение целины. «Автор размышляет над жизнью и судьбами людей. В своих снимках он стремится проникнуть в суть события, понять психологию его участников. Его фотографии несут печать глубоких раздумий, свидетельствуют об умении наблюдать», — писала газета «Праце». Особый раздел выставки представляли фотографии периода Великой Отечественной войны. Интерес зрителей вызвала также галерея портретов рабочих, ученых, политических деятелей.

Член Президиума ЦК КПЧ, Первый секретарь ЦК Компартии Словакии Й. Ленарт оставил в книге отзывов запись: «Ваше искусство, дорогой товарищ Халип, сильно своей формой, но еще мощнее своим содержанием. Большое спасибо!»

ОБЩЕСТВЕННАЯ ПРОФЕССИЯ — ФОТОЖУРНАЛИСТ

На факультете общественных профессий Ленинградского сельскохозяйственного института создано отделение фотокорреспондентов.

Занятиями по специальным предметам руководит фотокорреспондент газеты «Вечерний Ленинград» В. Лозовский. Студенты изучают технику фотографии, основы композиции. Программа подготовки общественных фотокорреспондентов предусматривает также лекции по истории светописи, проблемам взаимодействия изображения и слова в публицистике и т. д. Слушатели знакомятся с творчеством ведущих советских мастеров. Предусмотрена и практика — каждый учащийся обязан поработать общественным корреспондентом районной газеты или многотиражки вуза.

Сейчас на отделении демонстрируется фотовыставка, которая рассказывает об учебе, научной работе и отдыхе студентов.

Намечено создать также секцию художественной фотографии, а затем и фотоклуб института.

Ю. ХАВКИН,
редактор газеты
«За сельскохозяйственные кадры»





АРГУМЕНТ В СПОРЕ

А. АЛЕКСАНДРОВ

Много лет тому назад мне довелось увидеть рисунок художника: поперечная линия, обозначавшая планку, и двумя линиями — человеческое тело, словно перетекающее через эту планку. Отбросив все лишнее, художник довел рисунок до полной условности и это позволило ему выявить самую сущность движения. Современный прыжок — это не «взлет ввысь», не «порыв», а гибкое, предельно напряженное преодоление силы земного притяжения. По-моему, это было лучшее изображение прыжка.

Подобное же впечатление произвела на меня помещенная на фотостенде АПН серия Дмитрия Донского, посвященная рапиристке Валентине Сидоровой.

Первый же беглый осмотр привел меня к сопоставлению вроде бы совершенно неожиданному — в памяти с необыкновенной отчетливостью возникла серия Макса Альперта о хирурге Амосове. Аналогия, сходство было не в том, *что* отражено, а в том, *как* отражено. Между спортом и хирургией мало общего, но в работах Альперта и Донского эти области человеческой деятельности воплощены средствами одного и того же искусства.

И еще я вспомнил, как вышел в начале 60-х годов на экраны мира итальянский фильм о Римской Олимпиаде. Эта картина Ромоло Марчеллини сразу разделила зрителей и критиков на два лагеря — обрадованных и раздосадованных. «Большая Олимпиада» была снята с необычной для документально-репортажного фильма изобразительной и монтажной изобретательностью. Съемки рапидом, частое обращение к длиннофокусной оптике, то стремительный, то необыкновенно плавный монтаж, предлагавший зрителям непривычную систему ассоциаций и противопоставлений, предельно свободное обращение с материалом — все это действовало порой ошеломляюще. Одни зрители были в восторге, другие

Дмитрий
ДОНСКОЙ

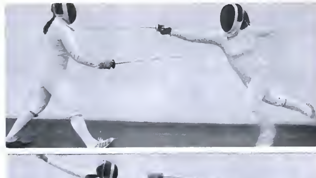
Фотоочерк
«Рапиристка»



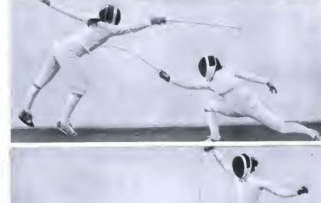


гневно утверждали, что их... красиво обобрали. Они ждали от фильма об Олимпийских играх не «художеств», а прежде всего информации.
Картина о следующей, Токийской Олимпиаде была, пожалуй, решающим голом в ворота защитников информативности. Впервые документальный фильм о спорте поставил знаменитый режиссер художественного кинематографа Кон Итикава. Картина стала еще одним доказательством правомерности и силы утверждавшегося тогда нового жанра — документально-художественного. Век кино разрушал старые и созидал новые ценности. Но, в сущности говоря, многое из того, что так шумно вносит в мир кинематограф, фотография уже давно открыла и разработала.
Ныне за фотографией признано право выхода в сферу высокого искусства, но до сих пор мало кто знает, где же в фотографии кончается информативное и начинается художественное. Произведения искусства здесь обнаруживаются, может быть, так же трудно, как те самые граммы поэтического радия в тоннах словесной руды. Однако поэзия существует, существует и художественная фотография. В этом всякий раз с радостью убеждаешься, встретив снимки, подобные тем, что на этот раз удалось сделать Дмитрию Донскому.
Наша сегодняшняя спортивная фотография на 99 процентов состоит из острых сюжетных находок, зачастую юмористичных, анекдотичных. На последних выставках — Всесоюзной (1977 г.) и











«Интерпрессфото-77»— было всего три-четыре снимка, уводивших нас в область психологии спорта, раздумий о его сегодняшней роли в жизни человека, общества...

Серия Донского неоднородна: снимки, где спортсменка одета в белое, представляются мне информативными, снимки, где она в черном — образными. Первые могут войти в какой-либо учебник по фехтованию, вторым — место в альбоме, на выставке.

В суждениях об искусстве нет единой категории реальности. Один автор стремится показать реальности духовные, другой — физические... И в соответствии с этими задачами меняется облик реальности. В отчетливых светлых снимках показана техника боя. С подобной же отчетливостью, с прибавлением выразительных деталей решались в живописи и графике сюжеты рыцарских поединков, где сражавшиеся представляли определенные социальные слои, где события разворачивались в определенной бытовой и исторической обстановке. Произведения искусства, посвященные спортивной борьбе, стремятся воплотить духовно-физическую сущность спортивного поединка.

Освобожденная от каких-либо подробностей фигура спортсменки в темном становится неким сгустком, абсолютом атакующего движения. При этом абсолютность изображенного возрастает по мере нарастання степени обобщенности. Рассмотрите три снимка, расположенные вертикально на левой полосе, в порядке, обратном сюжетному разви-



тию, — снизу вверх. С убыванием внешней отчетливости, прописанности формы, наружу все более проступает физическая и психологическая суть происходящего.
Снимки «в темноте» отчетливо обнаруживают и еще один феномен образности. Ее нарастание здесь обусловлено искажением естественных пропорций. На нижнем снимке фигура спортсменки только чуть вытянута в броске, на верхнем — она кажется совершенно диспропорциональной и предельно выразительна в своей динамической собранности. Изобразительное искусство с древних времен прибегает к этому приему: страстно простертые вверх руки скульптур и графических изображений всегда длиннее естественных.
С редкостной наглядностью продемонстрировала эта серия и множественность фотографического образа. При всей их выразительной наполненности ни один из снимков не являет собой исчерпывающий образ. Он слагается по крайней мере из пяти снимков: трех «темных» изображений атаки, фигуры на коленях и светлого портрета, заключающего серию. Такая комбинация необходима не для простого сложения — общий вид и крупный план. Обобщенность изображения атаки конкретизируется живым, неповторимым своей индивидуальностью лицом спортсменки.
Мне кажется, в проходящем сейчас на страницах «СФ» теоретическом споре об образности фотографии Дмитрий Донской своей спортивной серией сказал веское слово.

СОАВТОР — МУЗЫКА

Владимир БЫСТРОВ

Фотографии Виктора Пронина все очень разные. У этого фотографа нет излюбленных сюжетов, мотивов, способов печати. Нередко такое бывает от всеядности, от холодного и уверенного профессионализма. Бывает — от несложившегося еще умения ограничивать себя, выбирать. И от неразвитого вкуса бывает, от зыбкости эстетических критериев.

Здесь ни то, ни другое и ни третье. При всей несхожести работ их объединяют эмоциональность и строгое, очень серьезное отношение к фотоискусству. Пронин специалист своего дела (на 2-м республиканском конкурсе фотографов службы быта он получил звание «Мастер высшего класса») — профессионально владеет премудростями фотографического мастерства, может выполнять любую работу, и всегда это будет добротно, отмечено чувством художественной меры.

Снимков, подаренных мимолетной житейской ситуацией, у Виктора Пронина немного. Основная же часть тех работ, которые можно отнести к художественной фотографии, рождалась в борьбе с «сопротивлением материала», в эстетической организации действительности, в преображении ее творческой волей.

Сейчас даже трудно представить внешний облик Сочи без пронинских фотографий, еще недавно казавшихся такими дерзкими, непривычными. Они украшают автопавильоны, экскурсионные кассы, киоски фабрики фоторабот. Не менее выразительно смотрятся они внутри зданий — в магазине «Юпитер», в холлах гостиницы «Чайка». Огромное — в 140 квадратных метров — фотопанно на тему «Природа Западного Кавказа» в международном молодежном центре «Спутник», художественные фотографии в фойе большого зала исполкома горсовета, цветные иллюстрации в буклетах, проспектах, журнальных статьях о Сочи, фотоплакаты на городских рекламных стендах...

Но этим не исчерпывается вклад Виктора Пронина в художественно-декоративное оформление города-курорта, в создание его фотолетописи. Он не только предложил более активную роль фотографии в интерьере, сделав ее важным элементом эстетической организации среды, но и нашел последователей, «заразил» художественной фотографией многих своих друзей. С его легкой руки стали регулярно проводиться фотовыставки.

К своей профессии он пришел подростком, поступив работать в фотоателье на Западной Украине. Ученичество — павильонная съемка, лабораторные процессы, ретушь... Проходил фотографические университеты — изучил, освоил, открыл все, что можно было узнать о технике фотодела. Сейчас он работает в проектно-технологическом бюро Сочинского транспортного управления, занимается технической, рекламной и художественной фотографией. Понимание высокой миссии фотографии пришло вместе с увлечением живописью. Когда это началось? В самые первые годы работы. Стал читать книги по изобразительному искусству, посещать музеи. И — «открылась бездна, звезд полна»...

И еще — поэзия, кинематограф, музыка. Их образы многое подсказали Пронину. Так, музыка — симфоническая, камерная — «соавтор» Пронина в работе над портретом, одним из самых трудных фотографических жанров.

«Мне обязательно надо почувствовать эмоциональный настрой человека и, если это творец, увидеть его любимое детище. Музыка почти всегда подсказывает мне форму, в которой следует выполнять портрет. Я делаю несколько десятков негативов. Из них надо отобрать один. Работа с пробными отпечатками — ничуть не менее сложный творческий процесс, чем съемка. Иногда на это уходит день, в другой раз — неделя и больше, и бывает так, что все приходится начинать сначала. Если нужный отпечаток найден, начинается следующий очень важный этап — кадрирование, при необходимости — лабораторная обработка: изготовление контратипа, ретушь, достижение необходимой тональности».

У Виктора Пронина есть целая серия портретов музыкантов. И работы «с музыкальными» названиями — «Импровизация», «Ноктюрн», «Рондо». И снимки, где музыка звучит не в названии, а просто — звучит.

Столь же многообразны связи фотографий Пронина с поэзией. Он мечтает сделать фотоиллюстрации к любимым стихам Блока. Понятно, что речь идет не о буквальном переводе образа поэтического в зрительный образ, а о «тонких властительных связях», которые еще искать и искать. Поэзия стала необходимой частью очень интересной, новаторской работы, сделанной Прониным в соавторстве с известным мастером цветочной аранжировки Сергеем Венчаговым. «Гвоздем» выставки «Прикладное искусство и цветы» в павильоне «Цветоводство» на ВДНХ СССР были их композиции из цветов и художественных фотографий, названные строками лирических стихов Шекспира и Верлена, Маяковского и Есенина...

Участие во всесоюзных и зарубежных выставках. Призы, дипломы... Фильм о Пронине, сделанный Краснодарской студией телевидения... Его «послужной список» достаточно представителен.

Но не надо думать, что все просто и гладко в твор-





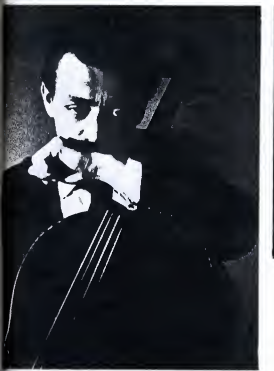




Фото
Виктора ПРОНИНА

Озеро Рица

Музыкант

Рондо

Ноктюрн







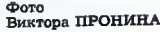


Фото
Виктора ПРОНИНА

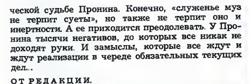
Импровизация

Каскад

Цветы на воде

Море

Вокзал



ческой судьбе Пронина. Конечно, «служенье муз не терпит суеты», но также не терпит оно и инертности. А ее приходится преодолевать. У Пронина тысячи негативов, до которых все никак не доходят руки. И замыслы, которые все ждут и ждут реализации в череде обязательных текущих дел...

ОТ РЕДАКЦИИ.

В этом коротком рассказе о работе фотографа Виктора Пронина есть аспект, заслуживающий, на наш взгляд, особого внимания. Он связан с проблемой участия фотоискусства в оформлении наших городов, его роли в повседневном быте советских людей. Своеобразие города — это ведь и то, как оформлены его витрины, холлы аэровокзалов и гостиниц, рекламные стенды...

Мы часто сетуем на нехватку выставочных залов: у фотографии нет еще своей Третьяковки. Но, может быть, массовость этого искусства, его доступность, его демократизм диктуют иные формы выставок, самые дерзкие и непривычные — вернисажи на улицах, площадях, в общественных зданиях? Наш журнал уже сообщал о некоторых поисках в этом направлении. Известно, например, как оригинально оформляют здания и улицы городов прибалтийские фотомастера. Было бы важно обобщить опыт, накопленный в самых разных уголках нашей страны, сделать его достоянием всех, дать новый толчок творческой мысли фотографа.

Всем, кто хочет поделиться мыслями об этой проблеме, мы с удовольствием предоставим страницы журнала.



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

РЕПОРТАЖ ИЗ XIX ВЕКА

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО



«Чернышевский — одна из превосходнейших по своей законченности и широте человеческих натур, которая когда-либо жила на свете»,— сказал А. В. Луначарский.

Все, что связано с жизнью и деятельностью выдающегося русского революционного демократа, ученого и писателя Николая Гавриловича Чернышевского, всегда будет привлекать общественное внимание.

Какое счастье, что изобретение Дагерра и Ньепса позволило документально сохранить образ этого человека, людей, с которыми он общался. Посмотрите на снимки из уникальной подборки, изданной фотоспособом сорок лет назад *. Это издание давно стало библиографической редкостью — его тираж был всего 2000 экземпляров.

Снимки, опубликованные в нем, представляют для любителей исторической фотографии исключительную ценность. Это — «прямой репортаж» из прошлого столетия.

Вот дом в Саратове, где 24 июля 1828 года родился Николай Гаврилович. По этим ступеням он выходил на улицу... Появлялся на этих балконах...

Беспристрастная дагерротипная пластинка с максимальной точностью передала внешний облик молодого Чернышевского — неутомимого искателя истины, человека, жившего ожиданием скорой революции. Портрет относится примерно к тому времени, когда Николай Гаврилович с увлечением изучал сочинения теоретика утопического социализма Шарля Фурье и философа-материалиста Людвига Фейербака.

В 1853 году Николай Гаврилович женился на Ольге Сократовне Васильевой. Облик замечательной женщины, верного друга Чернышевского, которой он посвятил свои лучшие произведения, передает другой дагерротип пятидесятых годов прошлого века.

7 июля 1862 года Чернышевский был заключен царским правительством в Петропавловскую крепость, а через два года сослан в Сибирь на каторгу. Но и в заточении он фантастически много работал. На фотографиях виды Петропавловской крепости и Вилюйска того времени, листы рукописей писателя, страницы журналов «Колокол» и «Современник» с его произведениями. Среди этих документов обращает на себя внимание фотопортрет первой русской студентки М. А. Боковой-Сеченовой. Эта женщина стала прообразом Веры Павловны, героини романа «Что делать?». И еще один интересный документ — портрет Н. Г. Чернышевского, снятый в зрелые годы его жизни. На портрете — автограф В. И. Ленина. Эту фотографию Владимир Ильич приобрел в юности, когда прочитал в нелегальном издании роман «Что делать?». Позже, узнав о кончине писателя, Владимир Ильич написал на лицевой стороне снимка дату его смерти: «17 октября 1889 г. в Саратове».

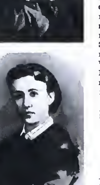








Известно, что в коллекции Ленина были и другие портреты Чернышевского. Отправляясь в 1897 году в сибирскую ссылку, Владимир Ильич захватил эти снимки с собой. Надежда Константиновна Крупская часто рассматривала в Шушенском альбом, в котором, «кроме карточек родных и старых каторжан, были карточки Золя, Герцена и несколько карточек Чернышевского. Чернышевского Владимир Ильич особенно любил» *,— писала она в воспоминаниях...



Н. Г. Чернышевский. Фотография с собственноручной надписью В. И. Ленина

Дом, в котором родился Н. Г. Чернышевский

Н. Г. Чернышевский в молодости. С дагерротипа

О. С. Чернышевская — жена писателя. С дагерротипа

Первая русская студентка М. А. Бокова-Сеченова

А. ИВАНОВ,
Э. ФАЙНШТЕЙН

* «Н. Г. Чернышевский» (22 фото, составила Г. Т. Юркович). «Союзфото-фотохудожник», 1938.

* Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. Изд. 2-е. М., Изд-во политической литературы, 1968, с. 34.

МАЯКОВСКИЙ И ФОТОГРАФИЯ

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ,
заслуженный работник культуры РСФСР

В июле нынешнего года Владимиру Владимировичу Маяковскому было бы 95 лет. Трудно представить глашатая революции в преклонном возрасте. Он живет в нашей памяти не старея, как и созданные им «все сто томов партийных книжек».

Нет такой области культуры, которая не входила бы в орбиту его пристального внимания. Маяковский и литература. Маяковский и искусство. Эти понятия для нас нерасторжимы.

Великий поэт высоко ценил и фотографию. Еще в ранней статье «Уничтожение кинематографом...» (1913) он отмечал заметно возросшую роль кино и фото в общественной жизни. Этот процесс Маяковский объяснял тенденцией искусства к демократизации. «...Когда живопись демократизировалась, — писал он, — и желание иметь простые произведения живописи стало общим, явилась потребность (минимум платы) и возможность (максимум простоты) передать дело реального портрета или пейзажа в руки машины — фотографии» (т. I, с. 279) *.

Как известно, фотоискусство долгое время развивалось под влиянием живописи. Но наблюдалось и противоположное явление, когда живопись стилизовали под светописный рисунок. Например, французский художник Эжен Карьер (1849—1905) в своих портретах нейтрализовал цвет, доводил изображение до чуть заметного тонального мерцания. Наш соотечественник К. Сомов откровенно имитировал фоторисунок.

Маяковский по этому поводу писал: «Вот примеры равенства вчерашней живописи и фотографии: полное сходство с портретом Карьера достигается помещением перед объективом неплотной сетки; из двух демонстрированных на выставке Давидом Бурлюком портретов публика не могла найти, который кисти К. Сомова и который «руки» фотографа» (т. I, с. 279). Владимир Владимирович считал, что каждый вид пространственных искусств обязан сохранять самостоятельный изобразительный язык, и фотография должна оставаться фотографией.

В 1919 году поэт входил в киносекцию коллегии ИЗО Наркомпроса. Он вплотную соприкасался с практикой кинооператоров и фотографов. Об этом рассказывают стенограммы.

На одном из заседаний обсуждался вопрос о производстве диапозитивов, необходимых для лекций по истории искусства. Имевшийся съемочный павильон не отвечал назначению. Маяковский с присущей ему деловитостью заметил: «Помещение оказалось 14 аршин на 21, очень маленькое для художественных снимков» (т. XII, с. 229). И поддержал предложение использовать бывшую мастерскую живописца Самокиша, построенную по типу фотоателье: «...Раз она устроена по образцу фотографий, — она лучше, чем помещение в Зимнем» (т. XII, с. 231).

Факт незначительный. Но в нем проявилась всепроникающая заинтересованность поэта в строительстве новой культуры.

Сохранилась стенограмма доклада Маяковского «Изобразительное искусство и производственная пропаганда» (1921). Читая ее, поражаешься эрудиции Владимира Владимировича, подробно изложившего технику изготовления агитационных плакатов, отношение к ним рабочего зрителя. Приводя цифры выпущенных отделом РОСТА «ручных плакатов», Маяковский не забывает сказать о силе воздействия использованных в них документальных снимков.

Когда прошли суровые годы гражданской войны и отпала необходимость изготовлять плакаты от руки (их стали выпускать издательства), Маяковский пишет статью «Собирайте историю» (1923), призывающую отыскивать и бережно сохранять каждый клочок исторических изодокументов, будь то фотоснимок или рисунок.

Соприкоснувшись в своей многосторонней деятельности с фотографией, Маяковский не раз высказывался за широкое использование фотодокументов в целях пропаганды социалистических идей. Фотография обостряет внимание, помогает больше увидеть. И поэт рекомендует литераторам присоединить объектив к перу: «Писателям советую купить фотографические аппараты...» (т. XII, с. 297).

«Мы знаем — будущее за фотоаппаратом... будущее за кинопублицистикой», — предрекал Маяковский, убеждаясь в быстром развитии технических искусств.

Он писал сценарии, снимался в кино, регулярно посещал фотовыставки, не отказывался участвовать в обсуждении фоторабот, был лично знаком с некоторыми фотомастерами.

Прочная дружба связывала его с Александром Родченко. Под прямым влиянием Маяковского живописец-конструктивист сменил этюдник на «Лейку». Владимир Владимирович высоко ценил оригинальный творческий почерк фотохудожника и не раз брал Родченко под защиту от нападок. На одном из диспутов поэт напомнил, что Родченко иллюстрировал фотографиями «Историю ВКП(б)» и оформил тома сочинений В. И. Ленина.

Известно, что по совету Маяковского Родченко первым ввел у нас в практику фотомонтаж.

Поэт охотно привлекал фотографию для иллюстрирования собственных произведений. Например, стихотворение «Барышня и Вульворт» он сопроводил двумя снимками («Экран», 1925, № 37), стихотворение «Мексика» — шестью («Огонек», 1926, № 1). В журнале «Огонек» опубликован обличительный репортажный кадр «Свобода собраний», который привез из путешествия по Америке. Сюжет — сцена обыска демонстрантов, протестующих против преследования по политическим мотивам.

В 1926 году Владимир Владимирович посетил редакцию журнала «Советское фото». По свидетельству В. Микулина, Маяковский живо интересовался тематикой ближайших номеров и не преминул критически отозваться о ряде фотографий, подготовленных к печати.

Статьям, посвященным проблемам фотографии, поэт охотно предоставлял страницы редактируемых им журналов «Леф» и «Новый леф».

В 1929 году состоялась юбилейная выставка «10 лет советской фотографии». Демонстрировались работы представителей двух основных направлений: сторонников публицистического фоторепортажа и приверженцев постановочной съемки. Зрители разошлись в оценках экспонатов. Это получило отражение в тетрадях отзывов. Маяковский, посетивший выставку, просмотрел тетради и предложил автору этих строк написать статью, в которой было бы учтено мнение зрителей. Я так и поступил («За объективность объектива» — «Новый леф», 1928, № 7).

В том же 1928 году, давая интервью ленинградскому журналу «Жизнь искусства» об организации Рефа (Революционного фронта искусства), Маяковский уточнял и свое отношение к фотографии: «...Нацеливание кодаком впустую — это еще не лефовство» (т. XII, с. 193). Он требовал от фотографов «исторической правды» и «добросовестности газетчика».

Тема фотографии нашла отражение и в поэзии Маяковского («Хорошо», «Про это», «Разговор с товарищем Лениным», «Фабриканты оптимистов»). И в стихах поэт непримиримо относился ко всякого рода опошлению фотоискусства. Ему претили позерство, сусальность, фальшь. Высмеивая жаждущих сняться «красиво», он описал витрину саратовского фотоателье, из которой «одни Гамлеты, одни герои драм и опер»: «Приходит дама, пантера истая, — такая она от угрей пятнистая. На снимке нету ж — слизала ретушь».

Ретушь лишает снимок жизненной достоверности. И поэт едко высмеивает продукцию ремесленников.

Сторонник публицистического фоторепортажа, Маяковский звал фотомастеров к поискам таких сюжетов, которые агитировали бы за новый быт, подтверждали бы величие дел социализма.

В тезисах доклада «О быте» Маяковский записал: «Отвратительные снимки в «Прожекторе»: пьют чай, сладкие пирожки к празднику» (т. XIII, с. 193).

Что вызвало его критику? Инсценировка действительности, снижение важной темы коллективизма, товарищества. Он не мог согласиться с мещанским представлением о праздничном отдыхе советских рабочих «под сладкие пирожки», как умильно сообщала подпись к снимкам.

Маяковский постоянно подчеркивал, что надо разбить вдребезги сказку об аполитичности искусства. Этот призыв звучит актуально и сегодня.

...Кадр за кадром ложится на пленку зримая история современности. Человек и его дело, человек, преобразующий землю, — главная тема советской фотографии. Растет, развивается боевое, массовое искусство светописи, и в его успехах и достижениях есть немалая доля участия пламенного провозвестника новой культуры — Владимира Маяковского.

* Ссылки даются по 13-томному собр. соч. В. В. Маяковского.







БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет фотожурналист Лев Шерстенников



Фото Виктора АГЕЕВА

Вниманке, съемка!

Березки

Цветущий май

У дороги

АВТОР И МОДЕЛЬ

«Часто приходится сталкиваться с понятием «фотогеничность». Понимать-то я понимаю, что это такое, а вот если кто попросит растолковать — не смогу. Приходилось слышать не раз: она не так красива, как фотогенична. А отчего зависит фотогеничность? Почему люди делятся на фотогеничных и нефотогеничных?» — спрашивает в своем письме Ольга Чечулина из города Никополя.

Мне понравились вопросы. Казалось, я сам задавал себе их, но неосознанно. Думалось, а существует ли сейчас это понятие? У фоторепортеров термин не пользуется популярностью, и мне не приходилось слышать, допустим, такое: «Снимок мог бы быть хорош, но фотографа подвела нефотогеничность модели». В то же время говорят: не тот типаж, не то лицо — оно здесь «не работает». А по сути это, наверное, одно и то же: выигрышность модели, ее выразительность мы начинаем оценивать в соответствии с задачей, которая ставится автором снимка. И поскольку задач может быть множество, выразительность модели, свойства ее, благоприятные для воспроизведения (иными словами — фотогеничность), в каждом из случаев будут оцениваться по-разному. И тут возникает вопрос: подходит ли данный человек для съемки или нет?

Думаю, что термин «фотогеничность» пришел к нам, фотографам, из кинематографа. Причем из старого, зарождавшегося, когда на экране все рисовалось черно-белыми красками. Злодей — это злодей, красавица — это небесный идеал и т. д. Каждое время вырабатывает свой «идеал». А вернее, открытый кем-то «идеал» завоевывает время, становится законодателем мод, привычек. И тогда «фотогеничность» делает крен в сторону похожести интересующего нас лица на существующий «идеал». Я помню, как один известный киноактер на встрече со зрителями рассказывал о терниях в начале своей карьеры. Его приглашали на роли, но уже после фотопроб отклоняли кандидатуру. «Нефотогеничное лицо, слишком светлые глаза, на экране не будут смотреться». Ему говорили «нет», вероятно, не столько потому, что у него голубые глаза, а потому, что он не отвечал существовавшим в те годы представлениям о герое.

Фотография шла иным, нежели игровой кинематограф, путем. Прежде всего потому, что она была ближе к жизни. Она показывала не Иванова в исполнении Петрова, а самого Иванова. Он — заказчик своего портрета. Ему мало дела до того, что кто-то более фотогеничен. Он хотел сам, собственной персоной, выглядеть импозантно. Как вы понимаете, речь идет о заказном портрете — основе бытовой фотографии. И тут понятие «фотогеничность» если и существует, то подспудно: одного легче снимать, другого — труднее.

Из заказного портрета вырастает творческая ветвь: художественный портрет конкретного человека. У Иванова несколько широковат нос и редка шевелюра, но зато как он умеет смотреть, как умеет слушать, как улыбаться! В облике каждого человека есть свое обаяние, есть неповторимость, ощутив которую, фотограф приближается к осмыслению его натуры. И тогда начинается анализ, отбор деталей, работающих на пользу или во вред возникающему образу. Все вместе это и есть творческий процесс работы фотографа, в котором, как видим, фотогеничность субъекта играет далеко не главную роль.

Несколько слов о самой «модели». Наверное, каждому приходилось замечать, рассматривая работы художников, насколько неодинаковы их представления о таком, скажем, понятии, как красота человеческого лица. Тип женщин, служивших моделями для художников эпохи Возрождения, мало схож с тем типом женщин, которые вдохновляли Ренуара или Серова. А ведь задачи у них были одни — воспеть Красоту. Стало быть, это понятие изменчиво. В одну эпоху определяющим является красота пропорций, в другую превалирующими становятся естественность, жизненность, теплота «неисправленной» натуры. А в какое-то иное время художник стремится уйти от внешнего сходства с натурой, и тогда на полотне возникает не столько сам человек, сколько продукт воображения художника.

Заменим в приведенных примерах художника фотографом и спросим: какова же роль фотогеничности? Ответ, видимо, один: фотогеничность — не объективная, а субъективная оценка, даваемая художником (фотографом) модели. Если художника заинтересовала модель, значит он начинает ее «видеть». Видеть возможности определенного творческого раскрытия ее, превращения в художественный образ.

Надо сказать, что фотографам, особенно репортерам, редко приходится работать с одной моделью. Как правило, разные люди — разные задачи, и результаты съемок трудно сравнивать между собой. Тем интереснее мне представляется случай, когда фотолюбитель из Рязани Виктор Агеев предлагает снимки одного человека. Несколько его фотографий мы отобрали для сегодняшнего разговора.





Прощание

Сирень

Студия

На выставке

Зонт







Видимо, сразу следует сказать, что эту подборку не нужно рассматривать как очерк, рассказ об одном человеке. То есть мы не должны искать динамику развития образа, обращать внимание на некоторую одноплановость, пытаться найти новый ход, связующий все снимки. Станем рассматривать каждую фотографию как отдельную, самостоятельную работу.

Попробуем поставить себя на место автора. Что же он ищет, последовательно снимая одну модель? Прежде всего, очевидно, ищет возможность, так сказать, досконального фотографического анализа человека. Опытным путем (надо полагать, что представленные снимки — лишь небольшая часть из всех, выполненных фотографом) выявить его наиболее выразительные черты. Очевидно, автора занимает и вопрос, какие возможности в обрисовке образа одного и того же человека таит фотографическая техника. Но, видимо, опытный фотограф (а именно таким по снимкам и представляется В. Агеев) не эти стороны творчества считает главными. Можно предположить следующие версии. Первая: фотограф, снимая одну модель, пытается решить различные смысловые задачи («Прощание», «У дороги», «Сирень» и т. д.). Другая версия: он добивается единственно верного, с его точки зрения, «прочтения» образа этого человека. И тогда весь материал, несмотря на высокий уровень исполнения, можно рассматривать как предварительный, еще не выявивший в себе окончательного решения. Возможно, это и так, но полагаю, основной все-таки была задача первая: поставив человека в разные условия, вызвать у нас, зрителей, различные чувства и ассоциации. Что ж, задача заманчива, но и необыкновенно сложна.

Мы, фотографы, подчас склонны предаваться одному заблуждению. В вопросе, что существеннее, модель или наше видение ее, мы самонадеянно готовы утверждать последнее. Боюсь, что это не совсем так. В свое время разные фотографы много снимали одного человека — скульптора Сергея Коненкова. Работы были яркие, характерно передающие почерк каждого из авторов и по манере исполнения, и по «лепке» образа, однако, несмотря на различие стилей, перед нами было одно и то же лицо — Коненков, в котором, несмотря на разность подходов, личностные качества скульптора преобладали, определяли каждый из «образов». И «образы» смыкались друг с другом, в чем-то дополняя, но не разрушая обобщенный разными фотографиями образ.

Нечто похожее происходит и в других видах искусства. Далеко не все актеры в достаточной мере обладают талантом перевоплощения. Иные из фильма в фильм, из спектакля в спектакль переносят самого себя. Такова их, подчас очень яркая творческая индивидуальность. Режиссер, зная амплуа актера, его «маску», использует ее как камешки в сложной мозаике фильма. Камешек может не меняться, а картины будут возникать все время разные. Но вернемся к Агееву, к его эксперименту. Ему хотелось создать фотографически убедительные композиции. Однако внутреннего «сопротивления материала» он преодолеть не сумел. Ему не удалось найти оттенков состояния своей героини. В различном обрамлении антуража она в общем-то одинакова. Это несколько обедняет работу автора, а значит, и не позволяет реализовать задачу создать серией снимков определенную гамму чувств у зрителей. У автора остается в запасе ряд путей для достижения цели. Один — поиск и передача еще не открытых им состояний. Другой, параллельный этому, — еще более настойчивый поиск формы (возможно, не только в жанре портрета). И наконец третий — более четкий выбор смысловой задачи и конкретных способов ее воплощения. Задача сложная, но чрезвычайно интересная и полезная для любого автора, какой бы степенью подготовленности он ни обладал.

Так вот, вернемся к вопросу читательницы, который был приведен в начале статьи. Что же такое фотогеничность? Если она существует, то, видимо, в двух видах. Одна — с позиции снимаемого, который, естественно, хочет нравиться самому себе на фотографиях. Другая — с позиции снимающего, который решает, приемлемо данное лицо для съемки или нет. Позиция снимаемого — позиция вкусовая. Снимающий же знает: нефотогеничных лиц нет, и то, что плохо в одной композиции, будет отлично «работать» в другой. Я бы сказал, не правильность черт лица определяет его выразительность, а его живость, подвижность. Недаром ведь люди содержательные, интересные интересны и на снимках, независимо от того, брюнеты они или блондины, румяны или морщинисты, голубые у них глаза или карие.

Интересен живой человек во всех его проявлениях. «Все гении фотогеничны, ничто другое — не типично». А гений — неповторимость в каждом из нас.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

«ФЭД-5»

В ТРЕХ ВАРИАНТАХ



Семейство «ФЭДов» пополнилось новой моделью «ФЭД-5», выпускаемой в трех модификациях. При сохранении традиционной формы корпуса и основных технических характеристик предыдущих моделей новая камера имеет более совершенные и удобные в эксплуатации элементы управления. Повышена стабильность и надежность работы затвора. Индикатор экспонометра, встроенный в камеру, выполнен в пылезащитном корпусе. Решетка светоограничителя заменена линзовым растром, позволившим сделать угол восприятия элемента равным углу зрения объектива. Шкала экспонометра разделена на «каналы», что упростило пользование шкалами выдержек и диафрагм. Модели, имеющей видоискатель-дальномер с зеркальной светящейся рамкой для определения границ кадра, присвоен индекс «С». Рамка снабжена метками для параллаксных поправок при съемке с близких расстояний. Модель «ФЭД-5» имеет экспонометр и узел диоптрийной поправки. Модель, у которой нет экспонометра и светящейся рамки, выпускается с индексом «В». «ФЭД-5В» имеет дополнительные возможности диоптрийной поправки в видоискателе и рулетку обратной перемотки пленки.

Камеры всех модификаций комплектуются объективом «Индустар-61 Л/Д», имеющим по сравнению с объективом «Индустар-61» повышенную разрешающую силу, оправу улучшенной конструкции, отвечающую форме корпуса фотоаппарата. На оправу нанесена более удобная оцифровка. Индекс «Л/Д» означает — лантановый, для дальномерных камер.

Л. РЫЖОВ

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Представляя иа страиицах журиала иовое семейство дальномерных иамер, редакция совместно с авторсиим аитивом подвергла испытаниям одну из них — «ФЭД-5». В ходе испытаний подтвердилась надежность работы основных узлов при максимальной простоте их конструитивных решений.
Результаты испытаний камеры по наиболее аважным параметрам с точии зрения практической работы показали:
работа зетвора (устойчивость н точность) а диапазона от +40 до —15°С практически стабильна;
фильмовый канал обеспечиавет надежное н легкое транспортироаание плении, предельно упрощена зарядна ее а приемную иатушку;
заметно улучшены хараитерностики изаестного объеитива «И-61 Л/Д», о чем свидетельствует фото 2 — фрагмент фото 1 с увеличением а 20 раз. Разрешающая способность и иоитрастныа характеристики объектива позволяют получать отпечатии аысокого техничаского качестаа.
Работа снстемы объеитив — иамера с нспользоваиием компактной бленды длиной 20 мм при встречком осеещеиии оказалась удовлетворительной. Фото 4 (фрагмент фото 3) иллюстрирует передачу изображеиия при одностороннем встречиом освещеиии. Небольшой рабочий отрезок, характерный для дальномерных кемер, упрощает задачу подавлеиия паразитных переотражений от внутренних частей камеры, что особенно аажно прн съемке ка цветные материалы.
Прост и удобеи узел диоптрийкой поправки. Одиако сама консртуиция видоискателя ие отвачает совремекным требованиям — окуляр видоисиателя чрезвычайно мал.
Как и любой прибор, фотоаппарат нмеет определенныа допуски на регулировку. Регулироака далькомера, производимая с даустороииим допуском (±) одинакоаой величины, часто прнводит н неправильиой его кастройке: объектив фокусируется иа расстояние большее, нежели действительное. Например, при допуска по шкале ±1,5 мм разброс на базе 10 м будет от 8 до 14 м, то есть среднее статистическое значение кастройки 11 м. Такой принцип регулировкн, н сожалению, характерен для мнопих дальномарных камер, а том числе и зарубежных. При неизбежном разбросе точности наводки предпочтительно иметь болеа резким передний, а не задний плаи. Наши испытания подтвердили это: на фото 2 чрезмерно резок аторой план. Несомкеиио удачный по фотографическим параметрам объектиа (разрешение испытуемого образца свыше 60 лин/мм) достоен дальномера с более точной регулировиой.
Вибрации намеры от срабатывания затаора ничтожны и не оказывают влияния на качество изображения при обычной съемие.
Наличиа экспоиометра, несомненно, положительный фактор и было бы желательно расширить его диапазон на 2 иидекса а области маисимальных экспозиций, таи иак при съемна а обычиой городсиой наартире освещеиие зачастую ниже, чем начальный уроаень работы экспонометра, соответствующий зкачению 2,8/30 на пленке 250 ед. ГОСТа.
Ограниченность диапазона экспонометра можно объяснить сложностью увеличения его чувстаительности а схеме без дополнительных источникоа питания. Заметим, что подобкое огреиичение существует и в зарубежиых аналогах.
Наличие шнроиого диапазоиа выдержеи — большая радость для потребителей, но ее иесиолько омрачает архаичная головка установии. Требуется специальная траинровка, чтобы установить нужную скорость затвора.
Усилие на спусковой ннопие поиазалось значительным, хотя и не вызвало скольио-ннбудь заметного снижения резиости изображення. Для камер таиого типа усилие может быть уменьшено. Качество съемки от этого тольно аыиграет.
Несмотря на улучшение анешнаго аида (особенно верхней паналн) камеры, отдел-



Фото 1



Фото 2

Фото 3

Фото 4

ка ее в целом отстает от современного уровня оформления фотоаппаратуры.

Представляется несправедливым, что прекрасный в своем классе объектив «И-61 Л/Д» остается в прежнем исполнении: узкое кольцо наводки на резкость расположено вплотную к корпусу, хотя длина оправы вполне позволяет разместить не только широкое кольцо, но и выдвижную бленду.

В заключение можно отметить, что камера не имеет ошибок в параметрах, непосредственно влияющих на построение фотографического изображения, и наши замечания относятся, скорее, к тому, насколько удобно ею пользоваться.



КАК РОЖДАЕТСЯ ФОТОПЛЕНКА

В редакцию часто приходят письма с просьбами рассказать о современной технологии производства отечественных фотопленок.
Ответы на них читатели найдут в публикуемой статье.

Фотопленка является сложным изделием. Производственный цикл ее изготовления длится около 25 суток. Отличительной особенностью производства является необходимость сочетания тонкой химической технологии с точными физическими и механическими методами обработки материала. Для изготовления черно-белых пленок применяется более 60 видов основных химических веществ и материалов, а для цветных — более 80.

Сложность технологического процесса можно проиллюстрировать строением цветной обращаемой пленки, включающей в себя:

защитный желатиновый слой;
бромосеребряную несенсибилизированную эмульсию (чувствительную к синим лучам), содержащую желтый краскообразующий компонент;
желтый фильтровый слой, содержащий коллоидное серебро;
бромосеребряную сенсибилизированную эмульсию (чувствительную к зеленым лучам), содержащую пурпурный краскообразующий компонент;
бромосеребряную сенсибилизированную эмульсию (чувствительную к красным лучам), содержащую голубой краскообразующий компонент;
черный противоореольный слой, содержащий коллоидное серебро;
подслой;
триацетатную бесцветную основу;
противоразрядный (антистатический) полимерный лак.

В технологический цикл входят следующие процессы: изготовление триацетатцеллюлозной подложки; синтез фотографической эмульсии; подготовка и полив подложки; сушка и резка готовой фотопленки на требуемые форматы. Все операции по изготовлению пленок, за исключением производства подложки, производятся в помещениях со специальным неактиничным освещением. Каждая операция сопровождается тщательным лабораторным контролем сырьевых материалов, полуфабрикатов и готовых изделий по физико-химическим и фотографическим показателям. Применяемые химикалии и материа-

лы должны иметь самую высокую степень чистоты.

Изготовление подложки — гибкой прозрачной полимерной пленки — производят на ленточных отливочных машинах, состоящих из двух сочлененных агрегатов: отливочного и сушилки (рис. 1). Отливочный агрегат, в свою очередь, состоит из двух вращающихся барабанов, кольцевой ленты, помещенных в герметичный кожух. Формирование подложки происходит за один оборот ленты машины.

В процессе сушки на подложку для адгезии ее с эмульсией наносится с одной стороны подслой, а с другой — противоразрядный (антистатический) лак, предотвращающий накапливание электростатических зарядов на пленке. После сушки подложка толщиной от 90 до 220 мкм (в зависимости от назначения пленки), шириной 1180 мм к длиной до 650 м наматывается в виде рулонов на технологические катушки. В процессе изготовления ее окрашивают органическими красителями в нейтрально-серый цвет, чтобы при съемке ярких объектов предотвратить образование ореолов отражения на пленке. Подложка должна иметь полную прозрачность, высокую механическую прочность, эластичность, отсутствие деформаций, механических повреждений и посторонних включений. Готовые рулоны тщательно упаковывают и отправляют на промежуточный склад для технологического выдерживания перед поливом эмульсией.

Для создания различных по свойствам кинофотоматериалов производится синтез фотографической эмульсии по разработанным рецептам и режимам.

Фотографическая эмульсия представляет собой желатиновую массу, содержащую светочувствительные микрокристаллы галоидного серебра. Размер эмульсионных кристаллов составляет 0,02—2,5 мкм². Для изготовления определенного сорта эмульсии с требуемыми фотографическими показателями приходится учитывать более 20 важнейших технологических факторов, начиная от процесса синтеза и специального подбора в лабораторных условиях нужного по фотографическим и физико-химическим свойствам желатина и кончая разработкой конкретного рецепта и оптимальных режимов синтеза, обеспечивающих стабильное получение конечных фотографических показателей готовой пленки: светочувствительность, контраст, разрешающую способность, зернистость, сохранность.

Условия синтеза подбирают таким образом, чтобы для каждого конкретного по назначению вида пленки при оптимальном (рекомендованном) коэффициенте контрастности получить максимально возможную светочувствительность, не выходя за пределы допустимой нормы зернистости и вуали фотослоя.

Следовательно, в процессе синтеза в основном формируются фотографические показатели пленок.

Кристаллический состав эмульсии характеризуется распределением эмульсионных зерен по размерам для различных типов фотоэмульсии (рис. 2).

Таким образом, получение пленок с большой фотографической широтой требует применения полидисперсных эмульсий, содержащих зерна различной величины.

По окончании первого созревания жидкую эмульсию охлаждают в аппарате до +30°С и подают на студенение. При этом всю массу эмульсии важно охладить одновременно и в возможно короткий срок, в результате чего она превращается в железподобную массу, которую измельчают и подвергают промывке с целью удаления продуктов реакции. После промывки ее помещают на некоторое время в контейнеры для стока промывной воды, а затем загружают в обогреваемый реактор емкостью 500—700 л для проведения второго, или химического созревания. Эмульсию расплавляют, вводят необходимые добавки и желатин, создают условия для процесса образования центров чувствительности кристаллов, определяющих в конечном счете светочувствительность. После химического созревания эмульсию охлаждают, обрабатывают антисептическими химикалиями для исключения бактериального заражения и затем направляют в охлаждаемые камеры для хранения.

Перед поливом эмульсию нагревают до температуры 36—40°С и в определенной последовательности вводят в нее дозированные растворы химических веществ, формирующих окончательные фотографические показатели:

стабилизаторы — сложные органические вещества, предохраняющие эмульсию от роста вуали при хранении пленок и не снижающие светочувствительность; оптические сенсибилизаторы (органические красители), сообщающие фотографическим слоям светочувствительность в тех спектральных областях света, к которым галоидное серебро по своей природе нечувствительно (с их введением создается панхроматическая цветовая чувствительность пленок);

смачивающие (поверхностно-активные) вещества, обеспечивающие возможность равномерного нанесения эмульсионного слоя на быстро движущуюся подложку;

компоненты красителей, образующие в цветных многослойных пленках после их проявления соответствующий краситель (голубой, пурпурный, желтый);

дубители, придающие эмульсионному слою термоустойчивость и прочность.

Расплавленная эмульсия с введенными в нее добавками тщательно фильт-

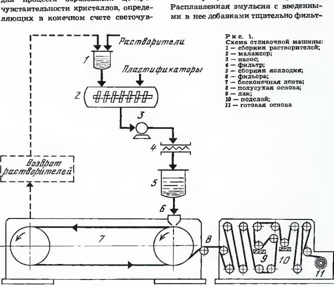


Рис. 1.
Схема отливочной машины:
1 — сборник растворителей;
2 — смеситель;
3 — насос;
4 — фильтр;
5 — сборник коллодия;
6 — фильера;
7 — бесконечная лента;
8 — полусухая основа;
9 — лак;
10 — подслой;
11 — готовая основа

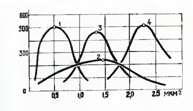


Рис. 2.
Распределение эмульсионных зерен в фотоэмульсии различных типов:
1 — позитивная (низкочувствительная, высококонтрастная),
2 — негативная; 3 — рентгеновская;
4 — высокочувствительная, высококонтрастная

руется и направляется в аппараты-термостаты. Здесь из нее вакуумом удаляют пузырьки воздуха, а затем подают на поливную машину для нанесения на подложку.

Поливная машина — сложный агрегат с лентопротяжным трактом длиной более 120 м. Она состоит из устройства нанесения эмульсии на подложку, узлов размотки и намотки пленки, многозональной сушилки. После полива пленка проходит ряд зон: из зоны охлаждения (0—5°C) она попадает в зону предварительного подогрева, затем — интенсивной сушки (30—36°C) и наконец — охлаждения-увлажнения. Скорость полива — от 10 до 40 м в минуту. Готовая эмульсионная подложка длиной до 620 м при ширине 1180 мм сматывается в рулоны и направляется для выдерживания перед отделкой на склады с постоянной температурой (18—20°C) и влажностью (65—70%). Полив цветной пленки осуществляется за четыре отдельных цикла, каждый из которых включает подготовку эмульсии к поливу, сам полив, сушку и испытание фотографических показателей.

Из цеха полива рулоны пленки транспортируются в цех отделки. Здесь с помощью специальных машин ее разрезают на 32 полосы 35-мм ширины, сматывают в отдельные бобины и направляют на перфорирование. Точность нанесения перфорации измеряется в сотых долях миллиметра. Между перфорациями наносят световую маркировку, указывающую нумерацию кадров, наименование предприятия-изготовителя и дату изготовления пленки. Затем пленку подвергают контролю, передают на расфасовку, упаковку и направляют на склад готовой продукции. Здесь ее упаковывают в картонные ящики и отгружают торгующим организациям.

Л. ТОВКАЛО,
инженер

КОМПАКТНЫЙ ПРОЯВОЧНЫЙ КОМПЛЕКТ

Проявить отснятый материал качественно и быстро, зачастую в стесненных условиях — задача, которую приходится решать большинству фотографов — профессионалов и любителей. Опыт обработки пленок показывает, что для достижения равномерной проявки раствор необходимо интенсивно перемешивать. Но простого вращения спирали в бачке недостаточно — в этом случае на пленках, особенно на цветных роликовых, часто появляются продольные полосы. Спираль следовало бы еще двигать вверх и вниз. Однако при малой высоте корпуса бачка об этом не может быть и речи без риска получить другой дефект: пятна по верхнему краю пленки за счет пенообразования раствора. Это не означает, что в обычных бачках роликовые пленки невозможно обработать качественно: если непрерывно их покручивать, потряхивать, подливать по необходимости раствор, все будет в порядке. Но производительность оказывается очень малой. Предлагаемый комплект поможет исключить эти недостатки. В нем одновременно могут обрабатываться 6 кино- или 8 роликовых пленок. Высота бака такова, что верхняя часть катушки погружена в раствор на глубину 30—40 мм. Комплект сравнительно дешев, компактен и прост в изготовлении: его основу составляют 6 двухъярусных бачков для проявления фотопленок. Количество деталей, подлежащих самостоятельному изготовлению, минимально.

Два высоких вертикальных бака склеивают из трех бачков каждый. Чтобы корпуса бачков склеить правильно, без перекосов, их надо расположить горизонтально и выровнять с помощью подкладок так, чтобы они лежали соосно. Каждый шов прихватить в трех-четырех точках по ок-

Таблица

№ детали	Наименование	Количество	Примечание
1	Бак	2	Склеивается из 6 готовых деталей
2	Крышка	2	Готовая
3	Ось	6	Самодельн. (рис. 2)
4	Гайка	6	Самодельн. (рис. 3)
5	Ручка	3	Самодельн. (рис. 4)
6	Спираль нижняя	6	Готовая
7	Спираль верхняя	6	»
8	Спираль средняя	6	»
9	Втулка L45	12	6 шт. готовых, 6 шт. самодельн. (рис. 4)
10	Втулка L19,5	12	Готовые
11	Втулка L25,5	1	Самодельн. (рис. 5)
12	Втулка L13,5	3	»
13	Втулка L11,5	1	»
14	Бак промывочный	1	Самодельн. (рис. 6)

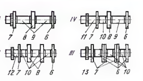


Рис. 1

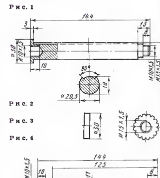


Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

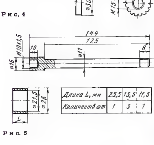
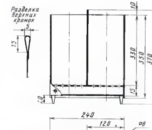


Рис. 5



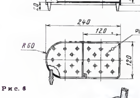


Рис. 6



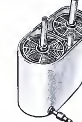


Рис. 7

ружности каплями дихлорэтана или нитроклея. Полусклеенный бак поставить в вертикальное положение и сверху на него положить груз. Затем в шов залить дихлорэтан или разбавленный нитроклей, лучше всего с помощью шприца. После высыхания (до исчезновения запаха) швы проклеиваются изнутри. Для повышения прочности стыков лучше всего надеть на них и приклеить кольца из оргстекла, на которые сверху наложить в 2—3 слоя целлулоидную ленту с клеем. Для повышения устойчивости бака приклеить донышко диаметром 105—110 мм.

В таблице приведены детали комплекта с указанием необходимого их количества.

На рис. 1 изображены основные схемы сборки спиралей (номера деталей в соответствии с таблицей): схема I — для обработки четырех роликовых пленок, схемы II и III — для обработки 35-мм пленок, схема IV — для обработки на спирали двух роликовых пленок и одной 35-мм пленки. Гайка должна навинчиваться на ось достаточно туго, чтобы исключить самопроизвольное отвинчивание при зарядке катушек пленкой.

Все оси и ручки имеют на концах резьбу, что позволяет соединять их по длине. Две спирали соединяются между собой, а сверху привинчивается ручка.

Спирали удобнее заряжать пленкой порознь, а потом их соединить. Движение блока спиралей производится вверх-вниз с поворачиванием и повторяется каждые 1—2 минуты.
Поскольку проникновение света в щель между крышкой и вновь изготовленной ручкой полностью не исключено, следует применять слабый боковой свет.

Количество раствора в баках при обработке 8 широких или 6 узких (35-мм) пленок должно составлять 1,6—1,7 л. Промывка осуществляется в специальном двухсекционном вертикальном баке (рис. 6) из нержавеющей стали (или пластмассы). Подвод воды в бак производится через штуцер шлангом, а слив — через край.

Перфорированное дно обеспечивает равномерное поступление воды по всему сечению бака. При поступлении воды катушки с пленкой медленно вращаются, что способствует более качественной промывке. Перегородка между секциями несколько выступает над стенками, чтобы исключить смешивание воды из правой и левой частей. В скобе помещается термометр с поплавком. На рис. 7 показан внешний вид комплекта при промывке.

Опыт использования описанного комплекта показал его высокие эксплуатационные качества. При стабильной и практически бездефектной обработке производительность в 40—50 роликов за день (при заготовленных заранее растворах) вполне достижима.

В сложенном виде комплект занимает очень мало места: катушки уложены в баки, а те, в свою очередь, помещаются в промывочный бак. В таком виде габариты его около 140×240×400 мм, вес примерно 2,5 кг.

Д. ЛУГОВЬЕР,
инженер

ДЛЯ УСТАНОВКИ СЛАЙДОВ

Приспособление (рис. 1) позволяет легко и быстро, без царапин и следов от пальцев вставлять слайды в картонные рамки.
Согласно рисунку, вырезают две полоски кальки *1*, пластинку из непроявленной плоской пленки *2* типа «ФТ» и склеивают их. Места склейки *3* пластинки с полосками кальки предварительно зачищают мелкозернистой шкуркой.
Для установки слайда пластинку заправляют в щель рамки (рис. 2), а слайд вставляют между полосками кальки и, зажимая пальцами правой руки, левой протаскивают в окно рамки за направляющую пластинку. После установки слайда приспособление вытаскивают.
Слайд готов к просмотру.

И. АЙЗИН
фотолюбитель

3 6 55 2 1 29 105

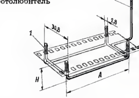
Рис. 1

Рис. 2

ДЕРЖАТЕЛЬ ПЛЕНКИ

Предлагаемый держатель позволяет проявлять, фиксировать, промывать и сушить отрезки пленки в расправленном состоянии. Держатель изготавливается из проволоки диаметром 1—1,3 мм, при этом предпочтение следует отдать проволоке из нержавеющей стали. Размер *H* выбирается произвольно, размер *A* зависит от количества кадров на обрабатываемом отрезке.
После экспонирования отрезок пленки надевают перфорационными отверстиями на стойки *1* (см. рисунок), где он надежно удерживается силами трения, возникающими в результате упругой деформации пленки. Для удобства переноса отрезка и покачивания его в растворах к держателю припаяна ручка *2*, которая используется и для подвешивания держателя при сушке пленки.

Б. ГОСТЕВ,
фотолюбитель



СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ

Чернение алюминиевых деталей-самоделок можно проводить в домашних условиях несколькими способами при наличии несложного лабораторного оборудования.
Один из способов — электрохимический — состоит из двух операций: анодирования (подготовка поверхности) и собственно окрашивания.
Анодирование следует производить в химически стойкой посуде, куда заливают 20%-ный раствор серной кислоты. Деталь, которая является первым электродом, погружают в раствор на алюминиевой проволоке (для обеспечения электрического контакта). К ней подается переменное напряжение 10—15 В. Плотность тока должна быть 1—3 А на 100 см². Вторым электродом может служить другая деталь или алюминиевая пластина. Длительность анодирования — 10—30 мин.
После споласкивания деталь переносят в краситель, состоящий из черной анилиновой краски или черного кислотного красителя (10—15 г), уксусной кислоты (1 мл), воды (1000 мл). Рабочая температура красителя 50—90°С, время нахождения в нем детали определяется плотностью окраски. Затем окраску закрепляют погружением детали на 1—2 мин в кипящую воду.
При другом способе чернения — химическом — обработку деталей производят в растворе, в состав которого входят:

Азотная кислота	20 мл
Азотнокислая медь	100 г
Вода	500 мл

В результате обработки резко изменяются антифрикционные свойства поверхностей. Окончательную обработку ходовой резьбы или ходовых поверхностей следует проводить после чернения.
Третий способ чернения — окраска деталей.
Матовую черную краску можно приготовить по следующему рецепту:

Сажа	2 г
Клей БФ	3 г
Ацетон	30 мл

Чем больше сажи и ацетона, тем более матовой может получиться поверхность, но механическая прочность покрытия будет слабее. Сушить детали лучше при 60—80°С в течение 30—60 мин.
Можно матовую черную нитрокраску смешать с опилками эбонита или крошкой черной резины и нанести кисточкой на обезжиренную поверхность. Сушка — при комнатной температуре.

* * *

Ветвистые черные линии на негативе — следы от действия электроразрядов, возникающих в результате накопления электростатического заряда. Этому способствует быстрая перемотка пленки и внешние факторы, например продолжительное хождение по синтетическому ворсовому ковру, повышенная сухость воздуха и т. п. При наличии подобных факторов не нужно быстро наматывать и перематывать пленку. Следует заземлять намоточные устройства, разряжать камеру от статического заряда прикосновением к заземленным предметам.

«КРАСНОГОРСК-78»



Условия десятого фотоконкурса

Красногорский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени механический завод совместно с редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Комсомольская правда» проводит традиционный фотоконкурс «Красногорск-78» на лучшие работы, выполненные фотоаппаратами и объективами, изготовленными заводом.

В конкурсных снимках должны найти отражение достижения советского народа в области коммунистического строительства, претворение в жизнь решений XXV съезда КПСС, XVI съезда профсоюзов, пропаганда положений новой Конституции СССР, созидательный труд советских людей, борющихся за успешное выполнение планов третьего года десятой пятилетки, трудовые свершения советской молодежи в различных областях строительства коммунистического общества в год 60-летия ВЛКСМ, отдых, занятия спортом, красота родной природы.

Для участия в конкурсе приглашаются фотолюбители, фотожурналисты, фотоклубы.

От фотоклубов принимаются не более 20 работ, причем от одного автора — не более 5.

Можно присылать как черно-белые, так и цветные фотографии. Размер отпечатков не менее 24×30 и не более 50×60 см. На обороте каждого снимка обязательно должны быть указаны: фамилия, имя, отчество (полностью и разборчиво) автора, профессия, домашний адрес, название снимка, тип фотоаппарата, наименование и номер объектива, название и адрес фотоклуба. Следует приложить также сопроводительный список фоторабот. Снимки, выполненные членами фотоклубов и вошедшие в клубные коллекции, будут рассматриваться жюри конкурса также и в индивидуальном порядке.

За лучшие индивидуальные работы установлены следующие премии и дипломы.

ЗА ЖАНРОВЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.
Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-Е» с объективом «Индустар-50-2» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

ЗА ПОРТРЕТНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.
Вторая премия — объектив «Зра-6М» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

ЗА ПЕЙЗАЖНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.
Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-Е» с объективом «Индустар-50-2» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

ЗА СПОРТИВНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.
Вторая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

ЗА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНУЮ РАБОТУ (приемы сложной фотопечати):

Первая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом I степени.
Вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

ЗА СЕРИЮ СНИМКОВ:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.
Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

ЗА ЦВЕТНОЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.
Вторая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

За лучшие клубные коллекции установлены следующие премии и дипломы:

Первая премия (одна) — объективы «Мир-10А», «Гелиос-40», «Таир-11А» и диплом I степени.
Вторая премия (две) — объективы: «Мир-10А», «Гелиос-40» и диплом II степени.
Третья премия (три) — объективы «Таир-11А», «Гелиос-40» и диплом III степени.

Юношеским и детским коллективам:

Первая премия — объектив «Мир-10А» и диплом I степени.
Вторая премия — объектив «Гелиос-40» и диплом II степени.
Третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

Учрежден специальный диплом газеты «Комсомольская правда» и специальная премия журнала «Советское фото».

Каждый фотоклуб — участник фотоконкурса «Красногорск-78» — награждается памятным дипломом.

Фотографии следует высылать по адресу: 143400, г. Красногорск Московской области, Красногорский механический завод, ОНТИ (с пометкой на конверте: на фотоконкурс «Красногорск-78») до 1 мая 1979 года (по почтовому штемпелю отправителя).

Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Для издания проспектов и каталогов к каждой фотографии необходимо приложить контрольный отпечаток размером 18×24.

Авторы, получившие призовые места, по требованию жюри конкурса обязаны выслать негативы премированных работ.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ТЕХНИКА ПЛЮС ТВОРЧЕСТВО

Настоящий фотолюбитель — человек энергичный, инициативный и требовательный. За его запросами не угонишься и угодить ему трудно.

Но он умеет ждать! Он ждет солнца, которое прячется за тучи как раз в момент съемки. Ждет, когда друзья и родные начнут, наконец, восхищаться его снимками. Ждет, когда подготовят очередное пособие, чтобы он мог совершенствоваться технически и расти творчески...

Издательство «Планета» сделало хороший подарок всем, кто любит фотографию, кто интересуется фотоискусством. Я имею в виду книгу «Введение в художественную фотографию»*. Ее автор — Н. Панфилов известен многим фото- и кинолюбителям. В своей новой работе он дает ответ на вопросы, которые неминуемо возникают перед каждым, кто взял в руки фотокамеру.

В основном книга имеет искусствоведческое направление, но вступительная часть резонно предупреждает: по-настоящему овладеть искусством фотографии можно только при условии хорошей технической подготовки. Выполнить эту задачу должен помочь читателю раздел «Техника фотографии», посвященный арсеналу средств, которые используются при съемке. Характеристики фо-

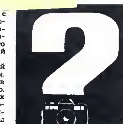
* Н. Д. Панфилов. Введение в художественную фотографию. М., «Планета», 1977.

тоаппаратов и
стей к ним, знакомство с фотооптикой, описание фотопроцессов, рецептура растворов — все это приводится автором с учетом дальнейшего использования в съемочной практике.

В книге затронут широкий круг творческих проблем. Автор вовлекает читателя в их постижение постепенно. Он начинает с простейших понятий об искусстве композиции, с основных принципов взаимодействия формы и содержания. По мере подробного анализа основных средств передачи пространственных форм на плоскости снимка объем сведений увеличивается, и разговор с читателем усложняется. Многочисленные примеры, иллюстрирующие текст, облегчают усвоение материала. Фотографии известных мастеров и фотолюбителей, приведенные в издании, конкретизируют теоретические положения, делают разговор живым и предметным. При этом автор книги не призывает следовать уже найденным образцам — он стремится разбудить самостоятельную мысль, ориентирует любителей на активный творческий поиск.

Познакомив читателя с художественными возможностями фотографии, с особенностями работы на натуре и при искусственном освещении, автор завершает разговор емким и интересным разделом «Различные виды съемок», где рассматривает принципы создания снимков самой различной тематики. Н. Панфилова, разумеется, не утверждает, что им исчерпаны все возможные варианты и предусмотрены все ситуации, в которых может оказаться фотолюбитель. Такое невозможно. Но он размышляет о том, в каком направлении может и должен развиваться поиск новых изобразительных решений. И в этом главное достоинство книги.

С. МЕДЫНСКИЙ,
кинооператор,
лауреат Ленинской премии



ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ...

Когда фотография получила распространение в России?

Фотография в нашей стране получила «права гражданства» в 1839 году, когда было официально объявлено об изобретении светописи. 29 мая 1839 года известный русский ученый, химик и ботаник Ю. Ф. Фрицше на заседании Академии наук прочел доклад о методах Уильяма Генри Фокса Тальбота. Другой русский ученый — И. Х. Гамель, побывав в Лондоне, лично познакомился с Тальботом и его изобретением. В мае — июне 1839 года он передал Академии наук снимки с описанием метода Тальбота, аппарат и снимки, сделанные по методу Жозефа Нисефора Ньепса и Луи Жака Манде Дагерра.

14 декабря 1841 года Фокс Тальбот сам прислал в Россию несколько своих снимков — каллотипий. В протоколе заседания физико-математического отделения Академии наук от 7 января 1842 года говорится: «...г-ну Тальботу постановлено выразить благодарность от имени Академии».

Впоследствии и Ньепс передал академику Гамелю более 160 отдельных документов по истории изобретения фотографии — свои письма, письма Дагерра и других лиц. Эта переписка, хранящаяся в архиве Академии наук СССР, была издана в 1949 году отдельной книгой под редакцией и с вводной статьей члена-корреспондента АН СССР Т. П. Кравца — «Документы по истории изобретения фотографии».

Каков вклад русских изобретателей в усовершенствование фотографии?

Московский фотограф А. Ф. Греков в 1840 году (одновременно с французским физиком И. Л. Физо) внес важное усовершенствование в дагерротипию: значительно уменьшил отсечивание серебряной пластинки при съемке. Французский ученый Доминик Франсуа Араго 18 ноября 1840 года сделал сообщение об этом изобретении Грекова на заседании Парижской академии наук.

Мокроколлодионный процесс получил в России быстрое развитие благодаря тому, что русский химик, заведующий главной лабораторией департамента врачебных заготовлений К. Х. Манн изобрел в 1852 году пироксилин, который применялся в мокроколлодионном процессе.

Л. В. Вархерхе (Владислав Малаховский) — польский изобретатель, живший и работавший в России до конца семидесятых годов прошлого века, создал особый коллодионный слой на бумаге — «чувствительную негативную плейку» — и изготовлял ее в своей лаборатории сначала в Петербурге, а затем в Лондоне.

В конце семидесятых годов прошлого века Вархерхе разработал и способ получения бумаги и пластинок с сухими бромосеребряными желатиновыми слоями.

В 1881 году петербургский фотограф И. В. Болдырев изобрел «прозрачную и эластичную» негорючую пленку сначала с коллодионным, а потом с сухим броможелатиновым слоем. В 1882 году он с успехом демонстрировал ее на Всероссийской промышленной выставке в Москве, но из-за отсутствия денег не смог довести свое изобретение до промышленного производства.

В России был изобретен ряд оригинальных фотокамер. В 1875—1877 годах Вархерхе создал фотоаппарат с катушками для светочувствительной бумаги и пленки. В 1879 году Д. П. Езучевский изобрел первый портативный аппарат для съемок в экспедициях. На Географической выставке в Венеции в 1882 году этот аппарат получил премию.

В 1882 году фотограф из Витебска С. А. Юрковский изобрел шторный затвор. В журнале «Фотограф» (1882, № 11 и 1883, № 4) он опубликовал статьи, в которых подробно описал его механизм.

В 1891 году московский фотограф В. А. Дюбюк сконструировал хронофотографический аппарат, при помощи которого получал непрерывный ряд снимков лошадей на бегах и скачках. Его снимки движений лошади и всадника с успехом демонстрировались на Международной выставке фотографии в Париже.

В конце XIX века в России появились первые аэрофотоаппараты. Полуавтоматическую пленочную камеру для аэрофотосъемки предложил русский офицер В. Ф. Потте. В 1899 году студент Московского высшего технического училища И. Л. Поляков изобрел селеновый фотометр для автоматического регулирования выдержки. В его приборе была впервые применена схема дифференциального включения двух фотоэлементов, которая широко используется и в современной технике.

Таков далеко не полный перечень вклада русских изобретателей середины и конца прошлого века в усовершенствование фотографии.

По материалам рукописи кандидата технических наук и кандидата искусствоведения И. Н. Соколова «Фотография в СССР». Рукопись предоставила редакции вдова ученого Т. И. Соколова.

А.А. СЫРОВ

Скончался Алексей Андреевич Сыров — известный историк фотографии, специалист в области фотоаппаратуры, кандидат технических наук, человек, посвятивший фотографии всю свою жизнь. С именем Алексея Андреевича связаны обстоятельные труды по истории отечественной фотоаппаратуры, в которых отдается дань уважения русским и советским изобретателям, подробно описываются основные этапы развития фотографической техники.

Его перу принадлежат 12 учебников и монографий, наиболее известны среди них курс «Наземное фотографирование», «Путь фотоаппарата». Он автор более чем шестидесяти научных работ, статей и изобретений, многие из которых хорошо известны за рубежом. Неоднократно появлялись статьи Алексея Андреевича и на страницах журнала «Советское фото».

Последние полтора десятилетия жизнь А. А. Сырова была связана с оптико-механической промышленностью; он отдал много сил развитию отечественной фотоаппаратуры.

Заслуги А. А. Сырова перед Родиной получили высокую оценку: он был награжден орденами Красного Знамени, Красной Звезды, медалями. Алексей Андреевич остается в нашей памяти как неутомимый энтузиаст фотографии, скромный и справедливый человек.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

ВАКАНТНАЯ РОЗА «МАРФИЗЫ»

Вячеслав ЕГОРОВ

Продолжая наше знакомство с тенденциями современной зарубежной фотографии, обратимся к одному из традиционных фотоконкурсов Италии — «Марфизе». Этот конкурс ежегодно проходит в городе Ферраре и собирает весьма обширный круг участников. Недавно в стенах редакции «Советского фото» была развернута выставка работ итальянских фотографов, любезно присланных нам организаторами «Марфизы». Выставка включала лишь небольшую часть материалов конкурса, но, являясь его своеобразным «эхом», все же давала представление о путях, которыми идет сегодня фотоискусство Италии. Об этих снимках и о некоторых тенденциях современной фотографии размышляет кинооператор Вячеслав Егоров.

Каталог фотовыставки — это, по сути, записная книжка, так сказать, в знаках иконического типа. Собственно, стены уютного холла редакции «Советского фото» и демонстрировали несколько увеличенный каталог «Марфизы». Но записная книжка может многое сказать о владельце. Думается, что и по этой экспозиции можно судить как об интересах, вкусах и даже мировоззрении авторов, так и об уровне их мастерства. Рискну даже утверждать, что, выделив общие черты, красноречиво проглядывающие в экспозиции, мы смогли бы описать и некоторые тенденции, свойственные вообще западному фотоискусству нынешнего десятилетия.

Прежде всего о жанровом разнообразии. Оно, что называется, не ослепляет широтой спектра. Подавляющее большинство фотографий — «чистый» портрет (как правило, не «отягощенный» информацией социального и профессионального плана); много пейзажей — вообще без человека, либо таких, где человек позирует на общем плане — портрет «с большим удельным весом фона»; изрядное количество композиций с ярко выраженной доминантой формы, где человек функционирует в качестве подчиненного элемента линейно-тональной структуры снимка (в лучшем случае — равноправного другим).

Чрезвычайно показательны сами названия некоторых фотографий последней группы: «Геометрия № 1», «Архитектура № 1», «Композиция № 7», «Диагональ», «Свет и форма», «Изучение формы», «Этюд № 4» и т. п. Авторов работ этого направления (сюда можно было бы отнести еще «Развилку» и ряд других) словно бы удручает калейдоскопичность, разорванность окружающего мира, видимое отсутствие в нем каких бы то ни было связей. В хаосе они мучительно пытаются найти порядок, в несоразмерности — пропорции, гармонию — в какофонии, ритм — в броуновском движении бытия, пытаются вычленить из непостижимо сложного простые *составляющие*.

Главным инструментом построения композиций такого рода служит *свет*, создающий контраст тональных плоскостей, как бы переводящий трехмерный предмет в элементарную, линейную проекцию, выявляющий эту самую линию, делающий ее острой, наглядной, — свет, лишающий объект отвлекающих, случайных, несущественных при данном подходе элементов, обнажающий *конструкцию, суть* объекта.

Бросается в глаза демонстрация статуарности мира. Будто бы устав от скоростей, от стремительности сегодняшнего «времени-пик», итальянские фотографы решили задержать взгляд зрителя, насладить его прелестью устойчивости, уравновешенности. Вся экспозиция насчитывает лишь два снимка на спортивную тему — снимка, которые отважно вступают в извечную и неравную борьбу со статикой пространственного искусства. Насколько удачны эти попытки, можно судить по работе В. Росси «Взбадривание».

Полностью отсутствует и другая тема, обычно сулящая фотографии динамику, — тема труда. Есть, правда, один снимок — «Рассаживание земляники» Л. Бителли. Но к теме труда он относится лишь формально, по названию, так как сюжет привлекает автора явно по светокомпозиционным соображениям. Интересно тонально построенная фотография ровно ничего не потеряла бы, займись рабочие не рассаживанием, а уборкой и не земляники, а, скажем, картошки. Могли они и вообще не собирать, а просто — курить.

Этим, собственно, и занимается персонаж снимка Дж. Канталуппи «Наедине с сигарой». Очень красивый портрет пожилого мужчины, выполненный на полуконтровом освещении, сочно выявляющем объемы и фактуры. Человек на этой фотографии статичен, но все же совершает какое-то элементарное действие. Таких фотографий — с «внутрикадровым действием» — я насчитал всего 10. И каждый раз действие было подобным описанному, то есть самым минимальным.

Теоретики говорят сегодня о так называемых «природных склонностях» фотографии, о тяге фотографии к неинсценированной действительности, к подчеркиванию элементов ненарочитого, случайного и т. д. Любопытной представляется попытка уложить итальянскую экспозицию в «ложе» этих аксиом.

Пожалуй, лишь два снимка отвечают первому положению: неинсценированную действительность зафиксировали объективы В. Росси («Взбадривание») и Дж. Савелли, снявшего жанровую сценку в метрополитене.

С претензией на неинсценированность сделаны снимки С. Баджиали (цикл «Один день на Трафальгарской площади»). Но я говорю именно о «претензии», потому что буквально вижу фотографа, уговаривающего родителей сняться с их курчавым малышом. Родители согласились, а вот малыша явно напугал настойчивый экспансивный дядя, обвешанный блестящими штуковинами. Малыш плачет, родители пытаются его успокоить, но... фотографу и это показалось вполне достаточным, чтобы запечатлеть «живой», как бы подсмотренный портрет.

А вот Т. Цанании, получивший за фотографию «Цыганка» Серебряную Розу «Марфизы», кажется, и не пытается убедить нас, что сделал свой снимок во время «фотоохоты». Маленькая попрошайка снята, очевидно, с близкого расстояния «нормальным» объективом (длиннофокусный дал бы бо́льшую нерезкость вытянутой вперед руки). Окружающая среда потеряла конкретность — это хоть и резкий, но условный фон, данный сочными массами. Вполне допускаю, что снимок вообще сделан в ателье. Девочка явно сознает присутствие фотографа: глаза опущены, но сколько вызова и независимости в позе, которая, видимо, репетировалась в динамике.

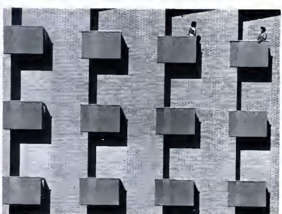
Собственно, мой «разоблачительный» пафос направлен совсем не на доказательство эстетической негодности снимка. Речь идет о «постановочности» буквально всей экспозиции. Я взял этот термин в кавычки в связи с широтой вкладываемого смысла: имеется в виду не только организация объекта, находящегося перед камерой, но и обработка этого объекта с помощью самой камеры и — в особенности — после съемки. «Докамерная» обработка объекта включает в себя прежде всего прямое пози-

Нернард ПАЖАРИН
Наказан?

Лучано ЛУРАСКИ
Кубизм

Нитербо РОССИ
Закат одной жизни







рование и инсценировку. Именно так и сняты практически все портреты экспозиции.

Возможности второго способа «вмешательства» в действительность после съемки на современном этапе развития фототехники почти безграничны, и выставка это подтверждает вполне квалифицированно. Мы не встретим здесь творческо-технических открытий, но примеров интересного использования светофильтров, многократных экспозиций, изогелии и т. д. на выставке сколько угодно. Композиции, в огромном большинстве, демонстрируют отказ от элементов ненарочитого, случайного. С помощью света, погружения в глубокую непроницаемую тень всего второстепенного, с помощью вытравлений и «запечаток» авторы убирают все несущественное, лишнее, добиваясь снимков, напоминающих в этом аспекте произведения графики. Ряд работ напоминает живопись прошлого века. Пример — снимок В. Росси «Закат одной жизни». Форма его очень традиционна: мелкое зерно, «нормальный» ракурс, «нормальный» угол объектива (может, чуть шире, чем «нормальный», но это была технологическая необходимость: автору некуда было отойти, чтобы взять сюжет в рамку визира). Освещение реалистично, узнаваемо: без пояснений ясно, что снимок сделан в последних лучах закатного солнца (точность расположения пятен света и теней почти сообщает *цветность* этим лучам — в черно-белом снимке заиграло оранжевое). Реализм освещения выполняет очень важную художественную функцию: не только организацию светотональной композиции, но и создание настроения произведения.

Я выделил этот снимок потому, что с сожалением должен констатировать: примеров такого — я бы сказал «федотовского» — идеального сочетания документальности и художественности освещения в современном фотоискусстве встречается все меньше. Самым популярным для натуры сейчас принято считать рассеянное освещение, подчеркивающее «графичность» фотографии (что прочно вошло в моду), и так называемое «рембрандтовское» — для портрета (резкая светотень, полное отсутстане информации о природе света, его источнике). Свет все более становится, как говорят теоретики, «прозрачным для информации», практически перестает нести семантическую нагрузку. На выставке есть, правда, работы, отсутствие активного света в которых (попросту говоря, рассеянное освещение) «работает» на состояние, подчеркивает атмосферу подавленности и уныния (например, «Наказан?» В. Пвжарина), но вряд ли в такой трактовке освещения много новизны, во всяком случае, разнообразие в данном вопросе явно не помешает. Свет — мощное языковое средство в фотографии. А язык в искусстве — категория содержательная.

Закончить свои заметки мне бы хотелось еще одной «проверкой» итальянской экспозиции теоретическими положениями.

Теория различает два основных направления в фотоискусстве: так называемое «реалистическое» («документальное») и «формотворческое». Другими словами, одни фотографы предпочитают в своем творчестве опираться на реальность, другие тяготеют к выражению своего отношения к реальности посредством ее трансформации.

Существует и третья ветвь — «экспериментальная», приверженцы которой мечтают освободиться от власти натуры. В их творчестве подчас лишним становится даже камера.

Решение жюри «Марфизы», собственно, и отражает существующее положение: три главные премии как бы отмечают три направления в фотографии. Правда, с одной оговоркой, о которой чуть позже.

Сначала все ясно: третья премия присужде-





на представительнице «экспериментальиого» иаправлеиия, создавшей чисто абстрактиый снимок. Золотую Розу получил пизанец М. Террени за «Композицию № 1». Красивая фотография, построеннвя иа *доминанте формы*. Снимок позволяет говорить о его содержательиости а решеиии чисто пластических задач: выражении контрвстоа саета и тени, иежиой хрупкости и жесткой монолитности и т. д. Красота формы, ее отточенность — главное в этой работе.

Присуждение главной премии открыто «формотворческой» работе выражает нынешнюю популярность этой тенденции. Действительио, ионкурс «Марфиза» проходил под зивмеием «постановочности», активиого «вмешательства» в реальиость, миогообразного и миогоступенчатого ее опосредования личностью фотографа-художника.

Но свмо «документальное» направление, зиждящееся на прелести фаита, прелести остановленного мгновения, стоп-кадра, члены жюри, как мне кажется, отметили символически, присудив вторую премию снимку, изо всей эиспозиции *наиболее похожему* на документальную, неинсцеиированную фотографию. Вот почему мы предложили бы считать Серебряную Розу «Марфизы» теоретически в а к а н т н о й.

Она еще ждет своего обладателя, который создаст нечто подобное тем прекрасным, врезавшимся в память снимкам, которые в свое время заново открыли вам и эту страну, и итальянский национальный хврактер.

Впрочем, если появится фотография такой степени достоверности и такой впечатляющей художественииой силы, то оиа, думвется, все-таки будет стоить на Серебряной Розы — Золотой.



Туллио ЦАНАККИ
Цыганкэ

Витербо РОССИ
Вэбадривание



Альдо ОРСЕЛЛИ
Портрет

Пиер Паоло ДЗАНИ
Развилка






Индекс 70869